

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
Кафедра теорії та практики перекладу англійської мови

Рекомендовано до захисту
Протокол засідання кафедри № _____
від «_____» _____ 2017 р.
Завідувач кафедри Ребрій О.В. _____
(підпис)

ДИПЛОМНА РОБОТА

*СПОСОБИ ПЕРЕДАЧІ МОВНОЇ ГРИ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ
«ХРОНІК НАРНІЙ» К. С. ЛЬЮЇСА*

Виконавець:

Студент(ка) VI курсу, групи ЯЕ-61

Лук'янченко Катерина Дмитрівна
(прізвище, ім'я, по батькові)

Керівник роботи:

доцент Кальниченко Олександр
Анатолійович
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

Підсумкова оцінка:

за національною шкалою: _____

кількість балів: _____

Підпис керівника _____

Дипломну роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії
Протокол № _____ від «_____» _____ 2018 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2018

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	3
ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	7
1.1 Вступ.....	7
1.2 Адаптація культурного контексту.....	11
1.3 Ідеологічна маніпуляція (пурифікація).....	15
1.4 Орієнтація на подвійну аудиторію.....	17
1.5 Сприйняття на слух.....	21
1.6 Зв'язок між текстом та образом.....	23
Висновки до Розділу 1.....	26
РОЗДІЛ 2 РОЛЬ МОВНОЇ ГРИ В ТЕКСТАХ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЇЇ ЗАСОБИ.....	28
2.1 Феномен «мовної гри».....	28
2.2 Гра слів та переклад.....	33
2.3 Каламбур, як засіб мовної гри в оригіналі та перекладах.....	35
2.4 Переклад антропонімів.....	40
Висновки до Розділу 2.....	43
РОЗДІЛ 3 ПЕРЕДАЧА МОВНОЇ ГРИ В РІЗНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ «ХРОНІК НАРНІЇ».....	44
3.1 Загальна характеристика фентезійного циклу К. С. Льюїса «Хроніки Нарнії».....	44
3.2 Переклад мовної гри в українських перекладах «Хронік Нарнії».....	46
3.3 Переклад власних імен в українських перекладах «Хронік Нарнії».....	51
Висновки до Розділу 3.....	58
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	62
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	67
ДОДАТОК А.....	69
SUMMARY.....	78

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

LWW – The Lion, the Witch and the Wardrobe

PC – Prince Caspian

VDT – The Voyage of the Dawn Trader

SC – The Silver Chair

HHB – The Horse and His Boy

MN – The Magician's Nephew

LB – The Last Battle

ВСТУП

Ця дипломна робота присвячена встановленню особливостей передачі мовної гри в україномовних перекладах циклу дитячого фентезі К. С. Льюїса «Хроніки Нарнії».

Актуальність дослідження зумовлена намаганням визначити закономірності відтворення різних форм мовної гри в англomовній дитячій літературі в її українських перекладах (у зіставленні з російськими перекладами).

Об'єктом дослідження виступають випадки мовної гри в англomовних текстах для дітей та їх передача на українську мову.

Предметом аналізу є стратегії відтворення мовної гри у перекладах з англійської на українську мову.

Мета роботи полягає у виконанні комплексного лінгвістично-перекладацького аналізу засобів відтворення мовної гри у дитячих художніх творах. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення низки завдань:

- виявити особливості перекладу дитячої літератури;
- висвітлити вплив ідеологічної маніпуляції на переклад;
- дати визначення терміну каламбур;
- проаналізувати роль мовної гри в дитячій літературі;
- зробити огляд українських перекладів «Хронік Нарнії»;
- відібрати з англomовного тексту випадки мовної гри та їх українські відповідники;
- проаналізувати способи перекладу мовної гри як типових різновидів перекладацьких труднощів у художньому дискурсі.

Матеріалом дослідження виступає цикл фентезійних романів Клайва Стейплза Льюїса *The Chronicles of Narnia* («Хроніки Нарнії») *The Magician's Nephew* («Небіж чаклуна»); *The Lion, the Witch and the Wardrobe* («Лев, Біла Відьма та Шафа»); *The Horse and His Boy* («Кінь та його хлопчик»); *Prince Caspian* («Принц Каспіан»); *The Voyage of the Dawn Trader* («Подорож Досвітнього Мандрівника»); *The Silver Chair* («Срібне Крісло»); *The Last Battle*

(«Остання битва») та їх переклади українською мовою, виконані Ігорем Ільїним та Олександром Кальниченком за участі Катерини Воронкіної), Софією Андрухович та переклад російською мовою, виконаний Наталією Трауберг.

Методи дослідження. Для досягнення мети дослідження використовувались такі методи: метод аналізу паралельних (англомовного та українського) текстів з метою вибору лексичних одиниць перекладу, метод суцільної вибірки, метод жанрово-стилістичного аналізу, метод порівняльного аналізу, узагальнення результатів аналізу.

Положення, що виносяться на захист:

1. Дитяча література становить собою художній текст, основна функція якого є не тільки розважальна, а також полягає в естетичному та освітньому впливі на читача. При перекладі художнього тексту перекладач виступає в ролі творця, який відображає у своєму творінні художню дійсність першоджерела у відповідності до свого творчого методу.

2. Одним із найскладніших завдань для перекладача при відтворенні текстів циклу фентезійних романів Клайва Стейплза Льюїса «Хроніки Нарнії» є мовна гра. Мовна гра може використовуватися і як реалізація емотивної або експресивної функції мови, може виступати як засіб пом'якшення мовлення, може слугувати для більш точної передачі думки, для образної та виразної передачі повідомлення. Нарешті, мовна гра може мати зображувальний характер – слугувати для імітації мовлення однієї особи, в устах іншої, або для наочного зображення ситуації «мовлення».

3. Практична частина дослідження присвячена аналізу особливостей подолання в англо-українському перекладі таких поширених різновидів перекладацьких труднощів, як мовна гра та каламбури. При цьому під перекладацькими труднощами ми розуміємо мовні/мовленеві утворення різних рівнів, що спричиняють перешкоди на шляху міжмовної вербальної та невербальної взаємодії внаслідок об'єктивних розбіжностей у структурах та правилах функціонування мов, що контактують, так само як і суб'єктивного

сприйняття цих розбіжностей агентом перекладацької дії, від якого вимагаються значні творчі зусилля для їх подолання.

Наукова новизна дослідження нами вбачається в тому, що в ній запропоновано комплексний порівняльний підхід до аналізу перекладу мовної гри в текстах дитячої літератури жанру фентезі з англійській на українську та російську мови.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що одержані результати можуть бути використані при перекладі дитячої літератури, а також у курсі перекладознавства та художнього перекладу.

Апробація результатів дослідження. Одержані у ході дослідження данні та висновки пройшли апробацію на I Всеукраїнській науковій інтернет конференції «Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі» (СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 17 листопада 2017 р.). За результатами дослідження було написано статтю у співавторстві з науковим керівником для збірки наукових робіт студентів "In Statu Nascendi".

РОЗДІЛ 1

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1.1 Вступ

Переклади зіграли важливу роль у становленні та розвитку багатьох національних мов і літератур [12], зокрема й дитячої літератури, хоча перекладу дитячої літератури практично не висвітлюється у вітчизняному перекладознавстві, у той час як зарубіжні дослідники вже досить тривалий час розробляють її у світлі нових досягнень перекладознавчої науки, хоча і не демонструючи єдиного підходу, оскільки досі не було масштабних спроб систематизувати всі попередні надбання.

Дитяча література – це література, яка призначена для дітей віком до 16 років, яка містить в собі не тільки розважальну, але й виховну та освітню мету. Сучасна дитяча література класифікується двома способами: за жанром або за віком читача. Також дитяча література може включати в себе історії та пісні, які батьки розповідали своїм дітям, ще до виникнення друкарства, як частину більш давньої фольклорної традиції. Розвиток дитячої літератури до появи друкарської машини, на жаль, відстежити доволі складно. Більшість «класичних» дитячих казок насправді були призначені для дорослих, але з часом вони були адоптовані для дітей і набули статусу дитячої літератури [23].

Переклад дитячої літератури – найпоширеніше визначення дослідницької сфери, яку деякі фахівці називають «перекладом для дітей», через те що така назва привертає більше уваги не на властивості перекладеного тексту, а до тих на кого саме цей текст розрахований, тобто на дітей [23].

Будь-яке обговорення перекладу дитячої літератури має починатися з питання про те, що взагалі відноситься до дитячої літератури. «Дитяча література» включає в себе: тексти написані спеціально для дітей; тексти написані для дорослих, але згодом адаптовані для дітей; та тексти, які розраховані і для дітей і для дорослих. Існує цілий ряд історичних причин

(освітніх, колоніальних та постколоніальних), які спричинили розвиток дитячої літератури як окремого жанру. Крім того, так само як з роками змінюються економічні необхідності і культурні норми, також змінюються й поняття «дитинства». На світовому ринку XXI століття поняття дитинства все більш залежить від маркетингу, моди, іграшок та мультимедійних продуктів, та поділяється на категорії, такі як «дошкільник», «школяр» та «підліток» [40].

Дитячий письменник виступає посередником між читачем та суспільством, читачем і тим морально-етичним середовищем, в якому він живе. Як письменники, так і дослідники, вивчаючи педагогічну, дидактичну сутність дитячої літератури, вказували на специфіку тексту твору для дітей, де «відбувається постійний взаємообмін естетики та дидактики, що регулюється авторською позицією та читацьким сприйняттям» [5].

У своїй книзі «Children's Literature in the Hands of the Translators» Клінгберг стверджує, що переклад дитячої літератури є специфічним видом перекладу, при якому треба враховувати когнітивні та лінгвістичні здібності його одержувача – дитини [39]. До дослідників перекладу дитячої літератури слід віднести Біргіт Столт, Гідеона Турі, Катаріну Райс, Зогара Шавіта, Рітту Ойттінен, Кейя Доллерупа, Емер О'Шалліван та Тіну Пууртінен. Ці вчені досліджують питання, пов'язані з нормами перекладу та функціонуванням перекладної дитячої літератури, зосереджують увагу на одержувачі-дитині та взаємодії між дітьми та текстом, вивчають читабельність (переклад для читання вголос) та порівняльну дитячу літературу.

Всупереч загальним переконанням, переклад для дітей може бути складнішим за переклад для дорослих. Що стосується дитячої літератури, то особливо важливо мати доступ до цільової аудиторії та взяти до уваги її інтереси та здібності. Зохар Шавіт в своїй роботі з перекладу дитячої літератури використовує термін «свобода маніпулювання», що передбачає, що перекладач дитячої літератури може дозволити собі змінювати, розширювати або скорочувати текст, а також видаляти або додавати до нього елементи, щоб зробити його доречним і зрозумілим для дитини. Перекладач може навіть

змінювати сюжет, символи та мову, враховуючи здатність дитини читати і розуміти. Змінюючи та коригуючи текст, перекладач повинен дотримуватися двох основних критеріїв: норми моралі, прийняті та затребувані дитячою системою, і передбачуваного рівню осмислення дитини [49, с. 121].

У своєму психоаналітичному тематичному дослідженні під назвою «The Case of Peter Pan, or, The Impossibility of Children's Fiction» Жаклін Роуз згадує парадокс, що притаманний дитячій літературі, який виникає через прірву між досвідом та інтересами дорослих письменників і маленьких читачів [48]. При роботі з матеріалом, розрахованим на дитячу аудиторію, дорослі автори чи перекладачі не в змозі відкласти вбік свій життєвий досвід; насправді, можна стверджувати, що саме це заломлення знань дорослих через призму перспективи дитини допомагає створити найкращу літературу та переклади для дітей [40].

Також перекладачі мають бути обізнаними про стильові ознаки й методи звернення, які відповідають різним віковим групам, від книжок для малюків з простими фразами до багатопланових текстів та ілюстрацій у сучасних книжках або вишуканих романах для підлітків. Досвідчені дитячі письменники, які також займаються й перекладами, такі як Рітта Ойттінен (Riitta Oittinen) з Фінляндії, Мір'ям Преслер (Mirjam Pressler) з Німеччини, або Ельс Пелгром (Els Pelgrom) з Голландії добре ознайомлені з цими вимогами, але замовлення на переклад може також надійти до професіоналів, які не мають досвіду в перекладі дитячої літератури. На щастя, на сьогоднішній день конкретні вимоги саме до перекладу дитячої літератури є предметом обговорення як у професійних, так і в академічних колах [40].

В одному з перших видань стосовно перекладу для дітей зібрані погляди фахівців на сучасну перекладацьку діяльність; збірник наукових праць за редакції Перссон містить роботи бібліотекарів, редакторів та перекладачів з Великобританії, США, Данії і Швеції [44]. III Симпозіум новоствореного Міжнародного науково-дослідного товариства з дитячої літератури, який відбувся в Швеції в 1976 році, був першою і протягом багатьох років єдиною

академічною конференцією, присвяченій перекладу дитячої літератури. У той час, коли дослідження стосовно дитячої літератури не мали будь-якого академічного авторитету, матеріали конференції [39] привернули увагу до надиво різноманітної низки дослідницьких проектів, які охоплювали теми, починаючи з впливу перекладів на розвиток ряду національної дитячої літератури, до економічних обставин, які визначили зміни у перекладі. На цьому симпозіумі Столт заявив, що в теоретичних роботах з перекладу можна виявити лише мале співвідношення з дитячою літературою, це його ствердження відобразилося у точці зору О'Коннела, але саме в кінці XX століття було нарешті визнано, що переклад для дітей заслуговує соціального, освітнього і літературного потенціалу [40].

Рецензія Табберта критичного і теоретичного підходів до перекладу дитячої літератури свідчить про швидко зростаючий інтерес в рамках як перекладу, так і досліджень стосовно дитячої літератури. З початку тисячоліття низка міжнародних конференцій з перекладу для дітей, таких як конференція в університеті Лас-Пальмас в 2002 і 2005 роках, конференція VLEKHO в Брюсселі в 2004 році, а також в Болонському університеті в Форлі в 2006 році, сформулювали профіль галузей перекладацьких досліджень. Хрестоматія з перекладу для дітей узагальнює події за останні тридцять років, опубліковані праці конференції в Брюсселі вказують на ряд досліджень, починаючи з дискусій стосовно переваг стратегій одомашнення і очуження [55], до ідеологічних питань, а також з питань уявлення подвійного адресата про соціальні реєстри [40].

Протягом усієї своєї історії, дитяча література існує у тіні розповсюдженої літератури для дорослих. Зохар Шавіт, одна з перших дослідників в області перекладу, яка застосувала цілісну теоретичну позицію до перекладів для дітей. Вона перейняла поняття ієрархічної літературної полісистеми в своєму аналізі перекладу дитячих текстів у Евена-Зохара. Як стверджує Евен-Зохар, міжсистемні інтерференції стають більш вірогідними через периферійні системи популярної, перекладеної або дитячої літератури, що робить їх

«незамінними об'єктами дослідження». Шавіт використовує в якості прикладів такої інтерференції, перехід від дорослого канону до статусу дитячої літератури низки перекладів твору «Мандри Гуллівера» Джонатана Свіфта та «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо з англійської на іврит. Перехід обох текстів до системи дитячої літератури в процесі перекладу переміщує тексти на периферію системної структури Евена-Зохара, і, таким чином, робить їх уразливими для зміни. Шавіт вказує на випадки цензури, обмеження, а також втрату іронії в процесі перекладу [49]. Наприклад, «Мандри Гуллівера» перетворюється з сатири на поєднання фантастичної історії і пригодницької розповіді у відповідності з існуючими жанрами в дитячій літературі цільової культури. Подальші дослідження стосовно переписування і маніпуляції дитячої літератури, в тому числі недавнє дослідження Десмета [41] про радикальну адаптацію класичної і популярної фантастиці для дівчат при перекладі з англійської на голландську, підтверджують гіпотезу Шавіт про те, що редактори, видавці та перекладачі мають набагато більше свободи при роботі з дитячими, ніж з дорослими текстами.

Переклад дитячої літератури має свою специфіку, фахівці виділяють деякі особливості такого перекладу, а саме:

- адаптацію культурного контексту;
- ідеологічну маніпуляцію;
- подвійну аудиторію (діти, дорослі)
- сприйняття на слух;
- зв'язок між текстом та образом [24].

1.2 Адаптація культурного контексту

Адаптація культурного контексту це термін Клінгберга, який позначає зміни у тексті, які дозволено робити перекладачу для того, щоб пристосувати текст згідно з культурними реаліями, що притаманні потенційним читачам [39]. Така адаптація включає в себе зміни щодо літературних посилань, іноземних

мов, історичного контексту, флори і фауни, власних назв, одиниць ваги та вимірювання та інших культурно-специфічних феноменів. Клінгберг вважає, що дитячу літературу слід перекладати враховуючи (можливі) інтереси, потреби, знання або читацькі здібності читачів, тобто дітей [39, с. 11]. А. В. Белінський стверджував, що мова дитячої книги має вирізнятися простотою і правильністю, «язык должен быть цветущим в самой простоте» [1]. Так як культурні контексти читачів оригінального та перекладеного текстів відрізняються, для дитини буде важко або нецікаво читати оригінальний текст, якщо перекладач твору не адаптує його, враховуючи реалії тієї чи іншої культури до якої належить дитина. Але також Клінгберг наголошує на тому, що дитяча література повинна нести в собі не лише розважальну, а й на сам перед, педагогічну мету [39]. Текст прочитаний дитиною має розширити її кругозір, міжнародний горизонт та розуміння інших культур. У разі коли перекладач адаптує усі компоненти іншої культури, очевидно, що таке розуміння не відбудеться.

Нещодавні дослідження, на основі описового та/або функціонального підходів стосовно культурно-специфічних явищ у перекладі дитячої літератури, виявили, що, коли при перекладі не відбувається контекстна адаптація культурних явищ, дитина-читач втрачає певне розуміння тексту. Таким чином, такі дослідження доводять той факт, що контекстні адаптації при перекладі дитячої літератури є необхідними. Клінгберг вказує на те, що «битва думок стосовно того, що є важливішим – текст оригіналу чи потреби читача – це ровесниця самого перекладу» [39, с. 10]. Однак, не слід вважати адаптацію та одомашнення суто позитивними чи суто негативними, адже вибір перекладацьких прийомів є індивідуальним для кожного тексту. Тобто відповідь на питання, що є важливішим читабельність чи історична, чужоземна атмосфера, буде залежати як від самого перекладача, так і від тексту [43, с. 91]. Як влучно висловились у своїй статті Н. Ніколенкова, мова дитячої книги має бути "смачною" [16].

Шавіт стверджує, що зміни у оригінальних текстах відповідають уявленням того, що є освітньо «гарно для дитини» в цільовій культурі певного періоду [49]. Так як дидактичний стимул, принаймні, в більшості західних країн, відповідає за створення окремої дитячої літератури, оригінальні тексти так і їх переклади відображають зміну ідеологічної точки зору на формування наступного покоління. Дитячі книги, в тому числі переведені тексти, вказують на те, чи вважаються діти невинними або гріховними і які права або обов'язки у них є, а також передати догмати їх морального виховання. Перехід до описового підходу в дослідженнях перекладу [52] ніде не є більш значним, ніж в цьому аспекті вивчення перекладів для дітей, де вклад дорослих в дитячі книжки, як освітній і соціальний засіб, визначив як вибір текстів для перекладу, так і стратегії перекладу. Півтора століття по тому, акцент на відповідність нормам суспільного етикету і освітніх очікувань є очевидним в перекладі Франца Зестера «Алісині пригоди у Дивокраї» на німецьку мову. Зестер вводить в розповідь Керролл докладний рецепт квазі-черепащачого супу, який несе в собі посилення, що Аліса є добре вихованою дівчинкою з Німеччини, яка вивчає англійську і французьку мови. Вибір і адаптація текстів для того, щоб передати правила пристойності і хорошої поведінки є всього лише одним з аспектів імпульсу дидактики, в свою чергу адаптація може спричинити появу цензури.

Адаптація дитячих текстів також відбувається через думку, що дітям не вистачає знань та досвіду, через що у них виникають деякі труднощі у розумінні чужих (іноземних) реалій. Клінгберг використовував термін «адаптація культурного контексту» описуючи адаптацію місцевих рис, з метою зробити текст зрозумілим для дітей, а термін «локалізація» для опису навмисних змін місця розташування [39]. Наприклад при перекладі дитячої літератури перекладач набагато частіше використовує локалізацію імен, монет, продуктів харчування, інтертекстуальних посилань, ніж у фантастиці для дорослих. Випадки усіх цих стратегій виникли завдяки рідкісній можливості порівняти переклади одного дитячого автора на симпозіумі в Франкфуртському

Університеті у 1999 році, присвяченому 100-річчю з дня народження Еріха Кестнера. Перенесення подій його міжнародно успішної книги «Emil und die Detektive» з Берліну до Стокгольму в першому перекладі на шведську мову, або до Лондона у сценарії англійською мовою [40], або через історичні причини події його іншої книги «Das doppelte Lottchen» були перенесені з Німеччини до Швейцарії в перекладі (який був перекладений після закінчення голокосту) на іврит [49]. Всі ці приклади зображують радикальний ступень локалізації, який може поставити під загрозу цілісність вихідного тексту.

Альтернативна стратегія контекстуальної адаптації, яка полягає в тому, щоб додати пояснення до оповідання, як у випадку додавання Зестером рецепта квазі-черепашого супу, призводить до затримки наративного імпульсу. Діти можуть і не прочитати виноски, передмову або післяслово, але редактори та перекладачі використовують їх для переносу історій з інших мов, щоб інформувати батьків та вчителів про їх наміри або пропонувати історичну чи соціальну інформацію, необхідну для повного розуміння тексту [40]. У двох зазначених випадках позатекстового втручання перекладача та редактора, вступне слово Анни Баурелл до її перекладу «Little Sidsel Longskirt» Ханса Онруда знайомить маленьких читачів англійського перекладу з образом Норвегії, як нації простих та задоволених селян, а передмова поета Волтера де ла Мара до першого британського перекладу «Emil and the Detectives» Кестнера, запевняє дітей, що події в історії, які відбуваються в Берліні, могли б так само легко статися з хлопчиком з Лондона, Манчестера або Глазго.

Існують різноманітні погляди на адаптацію дитячих текстів. Клінгберг намагається не адаптувати тексти, він рекомендує залишати вихідний текст у первозданному вигляді, а локалізацію дитячих книг зводити до мінімуму [39]. В останні десятиліття перекладачі, як правило, продемонстрували більшу вірогідність здатності дітей засвоювати та розуміти реалії інших культур, хоча адаптація деталей, які притаманні іншим культур все ще є очевидною, наприклад, зміна англійських традиційних страв в перекладах на іспанську, французьку та німецьку мови серій книг про Гаррі Поттера Дж. К. Роулінг.

Такий прийом одомашнення перешкоджає розвитку дітей, коли потрібно щоденно засвоювати нові поняття та інформацію, а повна адаптація іноземного середовища тексту усуває зацікавленість до читання у дітей. Проте Белл спирається на її великий досвід роботи в якості перекладача дитячої літератури, щоб припустити, що існують випадки, коли важливо оцінити точну ступінь чужості, прийнятний для дитини щоб не відштовхнути дитину як читача [27].

1.3 Ідеологічна маніпуляція (пурифікація)

Ще однією причиною, чому при перекладі дитячої літератури відбуваються адаптації – є ідеологічні причини. «Пурифікація», інша назва ідеологічної маніпуляції, яку використовує Клінгберг, є формою адаптації, яка має на меті опрацювання тексту згідно з системою цінностей дорослих (батьків, учителів тощо) [39]. Також ідеологічна маніпуляція вважається типом цензури. Наприклад, трагічний кінець казки може бути замінений на щасливий. Інший приклад пурифікації – це випадки заміни ілюстрацій з зображенням маленьких дівчат без верхньої частини купальників у американських виданнях скандинавських казок. За вербальний приклад пурифікації можна взяти переклад на англійську мову норвезького роману «Світ Софії» (норв. *Sofies verden*). Частина, коли головна героїня Софія призначає зустріч у церкві зі зрілим чоловіком, який був філософом, у дивну годину, а саме о четвертій ранку, через що вона змушена збрехати рідним. Автор обирає четверту годину ранку, як символ початку Середньовіччя, а кількість годин перебування персонажів у церкві, як кількість сторіч, як довго тривала ця епоха. При перекладі для американського видавництва не тільки символізм був втрачений через заміну четвертої години на восьму годину ранку, а й взагалі вся логіка ситуації [38]. Інколи пурифікація відбувається саме через політичні міркування певної держави, таким прикладом є Східна Німеччина [51].

У своєму дослідженні питань, які виникли через міжнародне поширення дитячої літератури, Клінгберг використовує термін «очищення» для опису

практики перекладу, метою якого є перекласти цільовий текст у відповідності з цінностями батьків, вчителів, бібліотекарів, критиків, і всіх тих, хто вважає себе відповідальними за моральне благополуччя молоді [39]. Очищення – це найбільш очевидний засіб у випадках цензури насильства, непристойних або сексуальних посилок. Одним з найбільш відомих упущень є відсутність згадування про каліцтво двох старших сестер Попелюшки в багатьох перекладах і переказах дитячої казки версії братів Грімм «Aschenputtel». Суттон і Доллеруп виявили багато прикладів цензури в перекладах казок братів Грімм на англійську і датську мови відповідно [30]. Але не слід вважати, що цензура перестала використовуватися в більш ліберальній епосі кінця двадцятого століття. Столт цитує спробу американського видавця піддавати цензурі одну з історій Астрід Ліндгрєн. Маленька Лотта стоїть на купі гною, сподіваючись, що це прискорить її ріст. Коли редактори американського видання захотіли замінити «a dung heap» на «a pile of withered leaves», їдкі зауваження Ліндгрєн, щодо американського сільського господарства присоромили їх і вони зупинилися на варіанті «natural fertilizer».

Ідеологічний контроль у формі цензури є найбільш очевидним, коли монолітні тоталітарні режими намагаються ідеалізувати дитячу літературу, в тому числі переклади, для здійснення різного ступеня маніпуляцій. Фернандес Лопес вивчає випадки цензури у перекладі часів диктатури Франко в Іспанії, коли посилення на секс, політику та релігію були вилучені з дитячих книг. Консервативна політика видавництва тривала і в пост-франківську епоху (в інтригуючому прикладі міжкультурної ідеологічної різниці), Фернандес Лопес зазначає, що в той час як у Великобританії в 1980-х роках з книжок Е. Блайтон та Р. Даля були видалені расистські та ксенофобні елементи, іспанські переклади 90-х років були такими ж як перші «невідредаговані» видання. На протилежному кінці політичного спектра копійке дослідження Томсон-Вольгемут файлів, що стосуються дозволів на публікацію перекладів для дітей з англійської на німецьку мову в Німецькій Демократичній Республіці, показує хибні аргументи щодо вибору або відхилення запропонованих перекладів [51].

Видавництво дитячої літератури мало центральне значення для суспільства, яке займалося соціальною інженерією в усіх аспектах життя, звідси винятково високий статус, яким користується дитяча література та переклади дитячих книг в НДР.

Найтиповішими випадками пурифікації є такі стилістичні елементи, як лайливі слова та неформальна лексика. Залежно від мети, яку несе в собі текст, перекладач може спростити його, для більшого розуміння читачем, чи навпаки облагородити його складною лексикою для розширення словникового запасу дитини. Ще одна форма пурифікації – це зміна стилю тексту, що пов'язана з мовним плануванням, яка має назву гомогенізація. Гомогенізація трапляється також з багатьох інших причин. Вульгарний стиль Гаґріда, персонажу романів Джоан К. Ролінг «Гаррі Поттер» вилучається в перекладах іспанською, оскільки вважається поганим прикладом для дітей. Стилiстичні зміни впливають на вибір літературних прийомів. Прикладом може бути казка Ганса Християна Андерсена «Олов'яний солдатик», яка є неоднозначним наративом, відкритим для декількох суперечливих інтерпретацій. Як вважають деякі педагоги така невизначеність має вилучатися з дитячої літератури і може мати місце тільки у текстах для дорослих. Саме тому деякі розраховані для дітей переклади цієї казки відрізняється від оригінальної версії Андерсена [24].

1.4 Орієнтація на подвійну аудиторію

Потенційними читачами дитячої літератури є не лише діти, а ще й дорослі редактори, перекладачі, вчителі, бібліотекарі та батьки. Більш того, саме дорослі зазвичай відкривають дітям світ книжок. Через це при перекладі треба враховувати не лише зацікавленість та смаки дітей, а й дорослих. Подвійна аудиторія дитячої літератури відчувається не тільки в реальних читачах, а й у тексті. Вже у XVII сторіччі простежується напруженість казок на подвійну аудиторію. Наведемо приклад, версія народної європейської казки про Червону Шапочку Шарля Перро має багатопланову структуру: перш за все вона

призначена для дітей, але через іронічний тон та сатиру з'являється ще один адресат – дорослі [49 с. 8–16].

Перекладачам завжди доводилося враховувати наявність подвійного адресату у текстах написаних для дітей, а саме дорослого, у ролі керуючого оповідача, який від лиця головного героя книги, читаючи уголос, розповідає дитині історію, наприклад історію Вінні-Пуха. Незважаючи на те, що подвійний адресат рідко є таким очевидним, як у оповіданнях Мілна, взаємодія між дорослими та дитячими перспективами має багато форм і характерна для всіх дитячих текстів.

На питання про наративне спілкування з різних позицій відповідають дві монографії з перекладу для дітей, опубліковані на початку тисячоліття. Ріітта Ойттінен, фінський дитячий автор, ілюстратор та перекладач, міркує про реакцію дітей на те, що вони читають. Вона стверджує, що в деяких випадках діти є більш прискіпливими читачами, ніж дорослі, і що перекладач повинен звернутися до дітей цільової культури, шляхом переосмислення динамічної інтенсивності дитинства. Посилаючись на концепцію Бахтіна про антиавторитарну свободу "карнавалу", вона виступає за підхід до перекладу з урахуванням дитини, який передбачає занурення в її хаотичний світ та ставить на перше місце діалог між дорослим перекладачем та читачем дитиною. Ідеалістичне бачення дитячого перекладу Ойттінен базуються на її поглядах на переклад, як на двоетапний процес. Вона посиляється на модель двох аспектів читання Луїзи Розенблатт, естетичний та еферентний, стверджуючи, що первинна творчість перекладача та естетична відповідь продовжують резонувати при динамічній взаємодії з аналітичним та ефферентним читанням, які мають важливе значення для процесу перекладу. Хоча звернення уваги на творчість у перекладі дитячих текстів та перспективи дітей-читачів є давно минулим, та при надмірній орієнтованості Ойттінен на дитину-читача виникає ризик віддалення перекладу надто далеко від оригінального тексту [43].

О'Шалліван застосовує більш відокремлений підхід до дитячого адресату, застосовуючи модель наративного спілкування Чатмана до перекладу дитячих текстів. Вона розрізняє передбачуваних читачів-дітей у вихідному та цільовому текстах, цитуючи випадки, коли перекладачі додають матеріал чи пояснення, призначені для читача-дитини в цільовій культурі. Такі доповнення також демонструють ще один аспект моделі О'Шалліван, а саме наявність перекладача, наявність якого може бути виявлений в перекладеному тексті. Наявність перекладача безпосередньо може бути помітна в доповненнях, але перекладач має бути відповідальним за структурні зміни, і одним із найбільш виразних прикладів О'Шалліван є видалення низки дорослого гумору з першого німецького перекладу Вінні-Пуха.

Співвідношення між перекладачем та читачем є особливою проблемою при перевиданні з новим перекладом класиків дитячої літератури, де перекладачі мають вибір між створенням наукового видання для дорослої читацької аудиторії, використовуючи сучасну мову та детальні примітки, або версію, яка підлаштовується до сучасного читача-дитини. Лоусон Лукас ступає на заплутаний шлях у передмові до свого перекладу з італійської на англійську мову «Піноккіо» Коллоді для серії Оксфордських класиків світу, вказуючи, з одного боку, що її версія є науковою, і тому «не призначена виключно для дітей», але з іншого боку виправдовує адаптацію культурного контексту в інтересах дитячої аудиторії. На відміну від цієї амбівалентності, нещодавнє великоформатне видання, перекладене Еммою Роуз і опубліковане у 2003 році, явно орієнтоване на дитячу аудиторію в поточному, сучасному англійському тексті та яскравих, химерних колажних ілюстраціях Сари Фанеллі. У довготривалому дослідженні перекладу дитячої класики на іврит з 20-х до 90-х років, Ду-Нур відзначає закономірність розвитку. Останні переклади, як правило, знижують високий літературний стиль попередніх версій, щоб відповідати лінгвістичним нормам корінних євреїв, що присутні в дитячій літературі кінця ХХ століття. Тенденція до перекладу дитячої класики на користь молодого читача підтримує й Ойттінен, але, тим не менше, необхідні

історичні переклади, що складаються з оригінальних ілюстрацій такого типу, як створеного Лоусон Лукас, особливо зараз, коли дослідження дитячої літератури закріпилися в академічному середовищі.

«Алісині пригоди у Дивокраї», «Вінні-Пух» та «Пригоди Піноккіо» теж привертають увагу фахівців саме через наявність складного подвійного адресата. Було виявлено, що перекладачі, зазвичай, орієнтуються лише на одного адресата, адже це вкрай складно зберегти подвійний адресат таких текстів при перекладі.

Іноді, наявність орієнтованості тексту на дорослих є не на стільки очевидною, але це зовсім не означає, що подвійний адресат відсутній взагалі. В дитячій літературі подвійний адресат – це невід’ємна частина, хоча б через те, що при написанні чи перекладі, текст проходить саме через думки дорослого. Більш того, подвійний адресат – це унікальна риса, яка відрізняє дитячу від будь-якої іншої літератури. Але також треба зазначити, що подвійна аудиторія присутня й в інших видах літератури, наприклад дво- чи багатомовні тексти будуть більш зрозумілими білінгвним, ніж монолінгвним читачам (книги Хунота Діаса).

Можемо, щоб показати відмінності в орієнтованості на конкретного адресата, розглянути одну відому народну казку. Француз Шарль Перро вніс «Le Petit Chaperon rouge» до своїх «Contes de fé». У цій казці, Червону Шапочку, яка відхилилась від прямого шляху до будинку бабусі, пожирає вовк. Тому історія може закінчитися моралістичним попередженням про важливість робити те, що вам було сказано, а не спокушатися «вовками» (чоловіками). Дещо важко уявити, як батьки, няні чи педагоги читають таку історію дитині молодше десяти років. Версія братів Грімм, «Rotkäppchen», щасливо закінчується тим, що мисливець вбиває вовка та рятує Червону Шапочку. Для дорослих немає ніяких сумнівів в тому, що в такій інтерпретації історія спокуси успішно уникають, оскільки як Червона Шапочка, так і її бабуся залишаються цілими та непошкодженими, навіть після перебування у животі вовка; але, при цьому дитина вчиться, що треба дотримуватися батьківських порад, щасливий

кінець також означає, що більшість дорослих – гідні люди, які врятовують дітей від лиха.

1.5 Сприйняття на слух

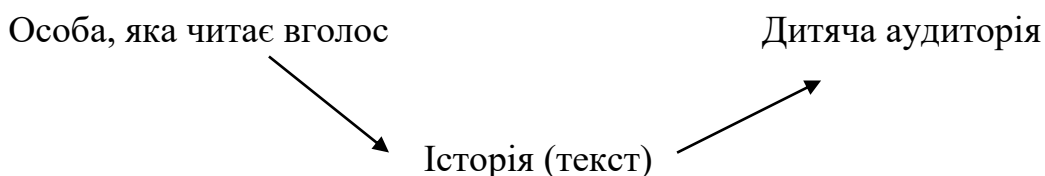
Одне з призначень дитячих книжок – це читання їх дітям уголос, тому важливими рисами є звук, ритм, рима та гра слів через які, перекладачам іноді доводиться обирати між змістом та звуком.

Вважається, що, принаймні спочатку, дитяча література для читання вголос була продовженням розповідної традиції в розширених сім'ях, де дітьми займалися виключно батьки, тобто пристосована до звичок нуклеарної сім'ї. Нуклеарна сім'я була інновацією XIX століття, яка з'явилася через новий середній клас. Такі сім'ї продовжували традиції наративу, використовуючи такі оповідання братів Грімм у Німеччині чи Ганса Крістіана Андерсена у Данії. Традиція читання вголос існує й сьогодні, це призводить до певної моделі перекладу літератури призначеної для читання вголос. Ця модель вимагає від перекладача керівних принципів у вивченні відмінностей між "оригіналом" та "перекладом" [30].

Водночас парадоксальним та неминучим є той факт, що саме дорослі вивчали дитячу літературу. Також, в основному дорослі пишуть, ілюструють, публікують, поширюють, переглядають та купують книги для дітей. Таким чином присутність дорослих у дитячій літературі є невід'ємною частиною.

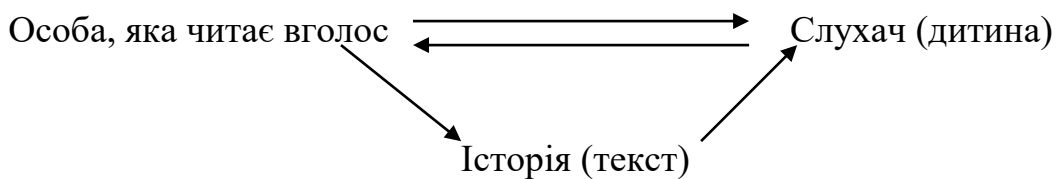
Це також стосується історії дитячої літератури. Коли говориться про читання вголос ключовим моментом стає взаємодія розповіді («тексту»), (дорослої) людини, яка читає вголос, та дитячої аудиторії (див. малюнок 1).

Малюнок 1



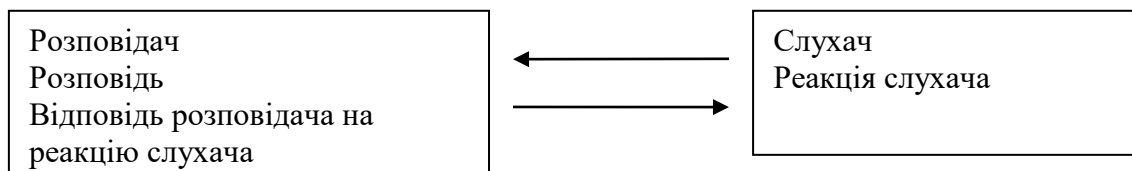
Цей малюнок показує, що наявність дитини може спонукати дорослого (чи старшу дитину) читати вголос з книги. Менш очевидними є стосунки між дитиною та людиною, яка читає вголос. Можна також стверджувати, що цей малюнок має починатися з того, що дитина просить прочитати історію, принести книгу та спонукати дорослого читати вголос. Проте для того, щоб не ускладнювати питання без необхідності, розумно зупинитися на тому, що відбувається взаємодія між залученими сторонами (мал. 2).

Малюнок 2



Використовуючи поняття «нарративний контакт», як ситуацію, яка складається з оповідача та аудиторії, яка хоче почути розповідь [30, с. 28-29], ми отримуємо набагато складнішу картину здійснення комунікації (включаючи читання вголос), яка у спрощеному вигляді виглядає таким чином:

Малюнок 3



Якщо цей «нарративний контакт» задовольняє всіх учасників, то з'являться запити на новий «контакт», а якщо ні, то «нарративний контакт» між оповідачем і слухачем закінчується.

Суть в тому, щоб звернути увагу на той факт, що усна література завжди приваблює слухачів, а іноді і декількох. Усні епопеї, романи, балади, народні казки та інше розважають слухачів різних соціальних верств та вікових груп, включаючи дітей. Зосереджуючись головним чином на прозі, зокрема на народних казках, очевидно, що в них можуть бути «повідомлення» для різних

адресатів. Високі сюжети спрямовані на дорослу частину чоловічої аудиторії, тоді як інші, використовуючи атрибути чудес і магії, мають різні повідомлення для різних вікових груп. На жаль, це не завжди є очевидним для практично всіх так званих «автентичних» європейських казок, доступних для широкого загалу у вигляді друкованих книг, наприклад казок братів Грим.

1.6 Зв'язок між текстом та образом

Дитяча література доповнюється ілюстраціями з моменту її створення. Перекладачі звертаються до цього візуального елемента намагаючись зберегти складний зв'язок між зображеннями і текстом у сучасних книгах з картинками.

Наявність вербального та візуального кодів є типовим для дитячої літератури, особливо у книжках, спрямованих на маленького читача. Вербальне та візуальне може мати як різні відносини, так і вони можуть підтримувати одне одного, діючи як паралельні способи передачі одного змісту. Але вони можуть і не відповідати одне одному, коли зображення розповідають іншу історію або ту ж саму історію, але з іншої точки зору. Переклад може змінити засоби взаємодії вербального та візуального кодів. О'Шалліван наводить декілька прикладів того, як відкриті тексти та ілюстрації можуть стати значно менш відкритими в перекладі через те, що перекладачі трансформують інформацію з візуального коду у вербальний таким чином закривши порожнини у тексті. Як наслідок, ілюстрації втрачають складний взаємозалежний характер і стають виключно засобом ілюстрації.

Переклади та ілюстрації мають спільне в тому, що іноді експлікують те, що є відкритим або неоднозначним у вихідному тексті. Через це можуть виникнути перекладацькі проблеми та виникнення розбіжностей, коли перекладач не знає, з якими ілюстраціями текст буде опублікований, або коли переклад публікується з зображеннями, виконаними для іншого перекладу. Прикладом є ситуація, коли «Батько Вільям» з «Алісиних пригод у Дивокраї» став «Татусем Кантарелем» у перекладі на шведську мову. На ілюстраціях,

зроблених спеціально для цього перекладу, Туве Янссон зобразила цього персонажа у вигляді гриба. Коли ці ілюстрації були використані у старішому фінському перекладі, вони припинили відповідати вербальному коду [43, с. 142–147].

Одна з причин, чому перекладені дитячі тексти іноді публікують з новими ілюстраціями – це те, що вони можуть надати книзі більш сучасного вигляду. Іншою причиною може стати культурна адаптація (асиміляція, одомашнення) тексту, спосіб, який робить його несхожим на переклад, особливо коли нові зображення виконують відомі ілюстратори цільової культури. Заміна ілюстрацій також може бути способом адаптації змісту. Потенційно трагічний кінець, як той, коли стійкий олов'яний солдатик згорів у каміні, стає менш трагічним, якщо художник зобразить солдатика та його кохану балерину, що горять разом, у яскравих кольорах і на тлі великого рожевого серця [24].

Хоча текст і ілюстрації в дитячій літературі перебувають в особливих відносинах, варто зазначити, що словесний та візуальний компоненти співіснують і в багатьох інших різновидах перекладених текстів, таких як туристичні буклети, підручники та (іноді) художні твори для дорослих.

Белл позначає ілюстрацію як третій вимір акта перекладу між двома мовами, вимір, на який перекладачі повинні звернути увагу, щоб уникнути невідповідності між текстом та ілюстрацією. Редакційні рішення про розміщення ілюстрацій у перекладеному тексті можуть не залежати від перекладача, що призведе до невідповідності між наративом та зміненою ілюстрацією. Як альтернатива, художник може перерисувати ілюстрацію, у притаманному даній цільовій культурі стилю, для перекладеного тексту, це може бути більш-менш успішним [27]. Аналіз Столт зміни ілюстрацій до оповідань Астрід Ліндгрєн про «Емілія» від сільської Швеції початку XX століття до невеликого буржуазного містечка в німецькому перекладі показує, що Столт вважає таку зміну недоречною, так як змінюється картина сільського життя того періоду. З іншого боку, ілюстрації Фанеллі до англійського

перекладу «Піноккіо» пропонують свіжу альтернативну візуальну інтерпретацію цієї історії.

У сучасній книзі з малюнками, де ілюстрація та письмовий текст є взаємозалежними та невіддільними, міжнародне видання та переклад є предметом величезного економічного впливу. Через дорогий кольоровий друк сучасні книжки з малюнками часто є співпрацею між видавництвами різних країн, а текст на відповідній мові вставляється на останній стадії друку. Через це, видавці іноді наполягають на тому, щоб ілюстратори уникали очевидних культурних маркерів, таких як вуличні атрибути або поліцейська форма. Для книжок з малюнками, які не є частиною спільного виробництва багатьох видавництв, висока ціна робіт може змусити видавця здійснити повну переробку ілюстрацій. Таке радикальне перетворення переважно візуального тексту змінює не тільки культурний зміст, але також динаміку між текстом та зображенням вихідного тексту.

Якщо книжки, в яких малюнки залишаються незмінними, перекладачі мають займатися складною роботою для відповідності тексту та зображення. Ойттінен, яка дуже добре обізнана з цією проблемою в ролі професійного дитячого автора та ілюстратора, вважає, що переведення всіх форм ілюстрованої літератури потребує спеціалізації у вивченні перекладу в поєднанні з художньою оцінкою [43]. Спеціалізоване навчання, ймовірно, залишиться ідеальним, але приклади як успішної, так і невдалої практики підкреслюють тонкощі, необхідні для перекладу візуальних текстів. О'Шалліван розкриває, що може статися з цілістю книжки з малюнками, коли перекладач не чутливий до взаємовідносин між текстом та зображенням. Порожнє крісло діда у фінальній главі без тексту у книзі Джона Бернінгема «Granpa» може і не означати, що він помер, але додавання сентиментального відображення смерті в першому німецькому перекладі книги обмежує двозначність малюнку і скорочує інтелектуальну участь дитячого читача. Обговорення Деметс інтертекстуальності та інтервізуальності, з іншого боку, пропонує позитивний приклад рішення голландського перекладача щодо

візуальних посилань на англійські розповіді та рими у серії Аллана Алберга «The Jolly Postman».

Висновки до Розділу 1

1. Для дитячої літератури притаманні численні специфічні риси, які відокремлюють її від інших літературних жанрів, вона є цінним та ефективним інструментом виховання дитини, який сприяє оволодінню мовою, прищеплює літературний смак і розвиває мовну функцію, дає естетичне задоволення. Все це вимагає особливо ретельного ставлення до перекладу творів призначених для дітей.

Аналіз наукової літератури з проблем перекладу дитячої літератури, показує, що в цій галузі існує багато прогалин. Через відсутність єдиного підходу до перекладу, часто немає чіткої різниці між перекладом дитячих творів та їх адаптацією, яка була більш поширеною у попередніх школах перекладознавства і передбачала такі методи, як спрощення, очищення, скорочення. Було також виявлено, що серед дослідників немає спільної думки щодо загальних принципів перекладу дитячої літератури, і це відкриває широке поле для подальших досліджень у цьому напрямку.

2. При перекладі дитячої літератури перекладачу важливо зберегти образність твору в цілому. Для цього необхідно на протязі всього твору за допомогою різних, описаних вище засобів, домагатися збереження образності і героїв твору і ситуацій, в які вони потрапляють, і вчинків, які вони здійснюють.

3. При перекладі дитячої літератури перекладач має бути обізнаним про норми, яких слід дотримуватися, адже дитяча література несе в собі не тільки розважальну мету, але й навчальну. Через дитячі книжки моральні цінності та ідеї, які є невід'ємними частинами кожної культури, передаються з покоління в покоління. Перекладаючи літературу для дітей перекладачу слід підкорятися цінностям суспільства, для якого робиться переклад. Якщо це суспільство вважає, що використання поганих «лайливих» слів, расистського чи

сексуального контекстів або навіть непристойних ілюстрацій є неприпустиме, в таких випадках головне завдання перекладача пристосувати текст до норм суспільства, при цьому не нашкодити новій для дітей інформації у тексті.

РОЗДІЛ 2

РОЛЬ МОВНОЇ ГРИ В ТЕКСТАХ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЇЇ ЗАСОБИ

2.1 Феномен «мовної гри»

Розповсюдження мовної гри у різних видах мовлення (як усного, так і письмового) призвело до її активного вивчення в когнітології та лінгвістиці. Мовна гра – термін, в який різні автори вкладають різний зміст. Це пояснюється, зокрема, складністю самого даного феномену: «Багатоплановість мовної гри ускладнює можливість її несуперечливого та вичерпного визначення» [19, с. 79]. В мовознавстві існує досить велика кількість робіт, в яких так або інакше розглядаються різні аспекти мовної гри, наприклад дослідження В. В. Виноградова, Е. М. Береговської, Ю. І. Левина, Б. Б. Нормана, О. В. Падучевої та інших [4; 13].

Точка зору на мовну гру, відповідно до якої вся мовленнєва діяльність людини і навіть частково позамовленнєва діяльність є сукупністю мовних ігор. Це точка зору Людвіга Вітгенштейна, австрійського філософа, автора терміну «мовна гра». Л. Вітгенштейн – філософ, який першим відмітив, що особи спілкуючись не тільки передають інформацію, але й віддають розпорядження та виконують їх, характеризують об'єкти навколишньої дійсності, грають у театрі, співають хором, жартують, вирішують арифметичні завдання, прохають, дякують, проклинають тощо. Тобто, існує безкінечна кількість типів речень та ситуацій, які входять до мовлення і базуються на засобах мови: «Безкінечно різноманітні види вживання усього того, що ми називаємо «знаками», «словами», «реченнями». [6, с. 12].

Більш широке розуміння мовної гри може бути пов'язане із її вивченням у сфері тексту взагалі. Наприклад, Е. М. Береговська, посилаючись на бачення мовної гри Л. Вітгенштейном, говорить, що навіть коли ми розуміємо мовну гру у вузько лінгвістичному сенсі – вона є скрізь навколо нас та має різноманітні форми. Саме тому її можна простежити у всіх сферах життя – від

повсякденності, де мовна гра існує у вигляді жарту, до рекламного тексту, газетної гуморески, ораторської промови та ліричного твору. Мовна гра так розповсюджена ще й тому, що засвоїла усі мовні рівні: фонетику, словотвір, лексику, синтаксис. Далі авторка зупиняється «на деяких найменш відомих формах мовної гри, пов'язаних із принципами організації цілого тексту», серед яких вона виділяє прийоми (які називає «принципами»), «побудування яких орієнтовано на певний звук/літеру, морфему, синтаксичну структуру, функціонально-стилістичну приналежність, сполучуваність, темарематичний баланс, тематику або прагматику»; а також прийоми, «для яких головними текстоутворюючими моментами є співвідношення довжини поетичних строк або напрям читання, перенос логічного наголосу, відображений у пунктуації, або взаємозамінюваність окремих частин...» [19, с. 81].

Більш конкретне, хоч також достатньо широке розуміння мовної гри, запропоноване Т. А. Гридіною, з'єднує її із креативною мовленнєвою діяльністю особи (мовця). [19, с. 82].

Окрім вказівки на креативну сутність мовної гри та обмеження її сферою мовних/мовленнєвих одиниць, особливо суттєвою в даній теорії є думка про те, що правила мовної гри можна вивести тільки спираючись на мовний стереотип, який долається (порушується) завдяки використанню мовних прийомів, тобто мовна гра становить собою відхилення від норми.

Горелов та К. Ф. Сєдов стверджують, що, якщо освічена людина каже «ну побігли» або «куди», то вона розуміє, що це – відхилення від норми. Але саме усвідомлення такого відхилення, навмисне змішування літературної норми та діалектів і перетворює такі висловлювання на мовну гру.

Подібної точки зору дотримується також В. З. Санніков, чия книга «Русский язык в зеркале языковой игры» є наразі найбільш фундаментальним дослідженням, присвяченим даному явищу. В ній автор розглядає мовну гру як різновид лінгвістичного досліду, який спонукає дослідника до серйозних роздумів про суть та функціонування мовних одиниць різних рівнів. Санніков вказує на те, що «мовна гра, так само як і комічне в цілому – це відхилення від

норми». Мовна гра наочно навчає нормі через свою патологічність. Автор також зауважує, що цей відступ від норми має бути зрозумілим. Слухач (читач) має зрозуміти намір автора, що «це було сказано так навмисно», і що це не є «помилкою». [6].

Мовна гра може використовуватися і як реалізація емотивної або експресивної функції мови, може виступати як засіб пом'якшення мовлення, може слугувати для більш точної передачі думки, для образної та виразної передачі повідомлення. Нарешті, мовна гра може мати зображувальний характер – слугувати для імітації людини, чиї слова передає мовець, або для наочного зображення ситуації «мовлення» [6, с. 34]. Відповідно, вказані автори виділяють два різновиди мовної гри:

- (1) жартування, не пов'язане із передаванням змісту мовлення;
- (2) дотепність, за якої незвична форма вираження пов'язана із глибшим вираженням думок мовця та з більш образною, експресивною передачею змісту.

І жартування, і дотепність реалізуються у великій кількості стилістичних прийомів. Серед прийомів жартування вказуються: прийом римування, фонетичні деформації слів, «весела граматика» (різного роду мутації форми слова), прийом мовленнєвої маски.

Серед прийомів дотепності згадуються прийом стильового контрасту, словотворча гра, порушення законів сполучуваності слів, прийом іронічного звеличення або приниження, перифрастичні номінації, цитація, каламбури, паронімічна атракція тощо [21].

На близьких авторам «Русской разговорной речи» позиціях стоять деякі інші дослідники, наприклад Н. А. Ніколіна та О. А. Агеєва, які вважають, що «з точки зору сукупності прийомів реалізації та їх головного функціонального навантаження (жартування та дотепність), мовна гра в сучасному художньому тексті не відрізняється від мовної гри у сучасному розмовному мовленні» [6].

Ці автори відмічають, що в сучасній (переважно постмодерністській) прозі провідними принципами реалізації мовної гри стають висування на

передній план звукової організації контексту та високий ступінь інтертекстуальності твору. Серед прийомів звукової організації тексту вони вказують на алітерації, асонанси, повтори-відлунювання, паронімічну атракцію, повтори, посилені схожістю чи тотожністю лексичного або словотвірного значення: контактні кореневі повтори, ізоструктурні повтори, словотворчість тощо [21].

Деякі дослідники феномена мовної гри вважають, що вона не завжди полягає у відхилянні від норми, від стереотипу. Зокрема, даної точки зору дотримується Н. П. Перфільєва [9].

В багатьох словниках (термінологічних, енциклопедичних, тлумачних) надається пояснення терміну гра слів (мовна гра при цьому не згадується), причому гра слів ототожнюється із каламбуром. Каламбур, у свою чергу, визначається як «гра слів, використання багатозначності (полісемії), омонімії або звукової подібності з метою досягнення комічного ефекту» [10]. З нашої точки зору, поняття «гра слів» та «мовна гра» не можуть вважатися тотожними, оскільки мовна гра набагато ширша за гру слів.

Мовна гра використовується в комунікативних іграх, у методиці викладання іноземних мов, при штучному створенні комунікантами ігрових ситуацій. Це – дидактична ситуація, яка має місце при вивченні іноземної мови [6].

Таким чином, проведений огляд точок зору стосовно феномену мовної гри дозволяє зробити наступний висновок: лінгвісти надають цьому поняттю більш-менш широкого змісту, наводячи при цьому певні докази для своїх теорій. В даній роботі мовна гра розглядається як відхилення від норми, за якого досягнення комізму – далеко не єдина мета.

Визначення Дірка Делабастіта терміну «гра слів» є стислим, але дуже повним: Гра слів – це загальна назва для різних текстових явищ, в яких використовуються структурні особливості мов(и), з метою досягнення комунікативно значної конфронтації двох (або більше) мовних структур з більш-менш подібними формами та більш-менш різними смислами [28, с. 128].

С погляду семантики, декілька значень активуються у тексті в ідентичних або схожих формах. С погляду форми, визначення включає в себе омонімію (однакові звук і написання), омофонію (той самий звук), омографію (таке ж написання) та паронімію (схожа форма). С точки зору тексту, додає автор, каламбур може бути «горизонтальним» або «вертикальним» [28, с. 128].

Професор Гарварду з історії економіки Ніл Фергюсон пропонує взяти за приклад вертикального каламбуру заголовок одного з розділів книги про Америку «Хімерія». Як заголовок розділу «Хімерія» це вертикальний каламбур, оскільки різні значення об'єднуються в одну форму (маркер) на комунікативній осі. З одного боку, маркер хімерія відноситься до величезної частки Китаю в американській економіці, з іншого до слова химера. В горизонтальних каламбурах декілька ідентичних або схожих маркерів з'являються в комунікаційному ланцюжку для того, щоб активувати різні значення: “How the US put US to shame” є прикладом омографу, який наводить Делабастіта [28, с. 129].

Каламбур Фергюсона «Хімеріка» показує, з одного боку, що гра слів не є підкатегорію гумору [37, с. 36]. Цей каламбур сприймається цілком серйозно. З іншого боку, гра слів, можливо навіть каламбур Фергюсона – насправді часто викликає деяку потіху, посмішку або навіть сміх. Якщо ми визнаємо, що гумор бере свій початок в перевазі, ми зрозуміємо, чому гра слів часто сприймається як гумор. Дійсно, оскільки наша наївна мовна інтуїція передбачає, що існує лише одна відповідність між словами та речами, гра слів може (наївно) сприйматися як лінгвістична несумісність [28] та з точки зору прагматики (дискурсу) ми, як правило, прагнемо до однозначного використання мови (дискурсу), таким чином, щоб використання гри слів було відчутно як прагматично несумісне. Крім того, деякі форми гри слів активують механізми переваги: вони вимагають від нас активації відповідних фонових знань та змушують нас знайти тлумачні «рішення» до невідповідного спілкування [54] і саме це може бути «демонстрацією віртуозності» [37].

2.2 Гра слів та переклад

Незалежно від того чи є серйозною чи комічною, гра слів створює мовні проблеми з перекладністю, оскільки різні мови мають різні розподіли форм змісту [29; 37].

Делабастіта зазначає, що структурна та типологічна відмінність вихідної та цільової мови збільшує мовну неперекладність каламбурів. Але він також наполягає на тому, що каламбури – це текстові явища, що потребують рішення у тексті. Саме текстовий, а не ізольований підхід до каламбурів підвищує можливість перекладу. Наприклад, вертикальний каламбур на основі полісемії (іспанське ¡ау! може означати як і захоплене «овва!», так і болісне «ой!») може бути перекладено на голландську мову як горизонтальний, що базується на паронімії (голландське *wauw! I auw!*) [53]. Більше того, Делабастіта стверджує, що якщо перекладачі поміркують про різні текстові функції, які каламбури можуть виконувати в тексті, вони знайдуть способи або методи їх перекладу: переклад може переходити від одного типу каламбуру до іншого (як у випадку з прикладом іспанського ¡ау!), від каламбуру до не каламбуру, від каламбуру до риторично пов'язаного прийому, такого як повторення, алітерація або рима, від комічного каламбуру до комічного не каламбуру т. щ. В своєму збірнику Марко зазначає, що «перекладачі прагнуть застосовувати методи, що призводять до негативного балансу каламбурів, тобто методів, які передбачають втрату активності каламбурів відносно вихідного тексту [42]. У подібному настрою Кліггард посилаючись на «Улісса» Джеймса Джойса наполягає, що каламбури – це не просто пункти з текстовими функціями, а взірцеві елементи з контекстними, ідеологічними значеннями: «Каламбури Джойса – це не тільки словесні веселощі та ігри, вони також утворюють великі незнайомі та зарубіжні моделі сильних політичних, ідеологічних або етичних послань» [42]. Іншими словами, специфічні метамовні запозичення гри слів є лише одним з чинників, який необхідно враховувати, і його значність залежить від текстових та контекстних факторів. Наприклад, якщо це правда, що гра слів

часто несе в собі соціально-трансгресивний зміст, неперекладність каламбуру може мати моральне підґрунтя, а не мовне: що ми повинні робити з перекладом, часів режиму Франко, назви фільму комедії Біллі Вайдера «Some Like It Hot» на іспанську мову «Con faldas ya lo loco» (укр. досл. переклад «у спідницях та по-дурному»)?

Делабастіта представляє збірку відмінних теоретичних досліджень[28]. Готліб зазначає, що каламбур в коміксах і телевізійних комедіях часто активується «полісеміотичними» засобами [35]. Подальші посилання на переклад гри слів можна знайти у Хайберта [36] та Хенрі [37]. Теоретичні міркування Делабастіта можуть допомогти студентам перекладацьких кафедр знайти добре обґрунтовані практичні рішення для, здавалося б, неможливої для передачі гри слів у вихідному тексті [29].

Незважаючи на те, що Делабастіта та інші перекладознавці наполягають на тому, що навіть якщо гра слів не перекладається, очевидно, що словесно виражений гумор розтягує континуум від легко перекладеного гумору до дуже спірного, «метамовного» гумору (якщо ми відкладемо культурні аспекти в сторону). Варто запитати, чи гра зі словами, яка не є грою слів (тобто не каламбур) може також певною мірою бути неперекладною [37]. З цього приводу Атдардо пропонує, що внутрішньомовний переказ – і внутрішньомовна перекладеність – є хорошою перевіркою, щоб побачити, чи словесно виражений гумор є більш «референційним» (коли його переклад є простим) чи «(мета)-мовним» (коли вихідний текст важко перекладати). Однак Атдардо також спростовує важливість цього тесту, стверджуючи, що більшість жартів можливо перекласти або переказати, отже вони не є (мета-мовними).

Антонопулу навпаки стверджує, що залежність мови від гумору є широко розповсюдженою, і виходять далеко за соціо- та мета-мовні рамки [25]. Для когнітивних лінгвістів, таких як Антонопулу і Нікіфоріду, ідіоматичність всюдисуща в мовах, і багато гумору є мовним в тому сенсі, що це залежить від конкретних мовних конструкцій. З точки зору когнітивної лінгвістики перспектива на переклад гумору як би пропонує «невеликі когнітивно-базовані

аналізи, які підкреслюють важливість ідіоматичності, як це робить граматики конструкторів» [25]. Про вступне речення Раймонда Чандлера до праці «*Trouble is my Business*» (“*Anna Halsey was about two hundred and forty pounds of woman*”), Антонопулу пише, що оповідач використовує мовну конструкцію для створення гумору. Гумор залежить від конструкції не обчислюваного іменника (фунти), який поєднується з обчислюваним іменником жінка. Для перекладачів важливо усвідомити, що, крім метамовного гумору, багато гумору є мовним в тому сенсі, що він використовує когнітивні правила, прикріплені до мовних конструкцій. Такі дослідження пояснюють, чому “*Anna Halsey was a woman of about two hundred and forty pounds*” не є гумористичним перефразом; так само як ісп. «*Anna Halsey era una mujer de ciento diez kilos*» (укр. «Анна Холзі була жінкою сто десять кілограмів») не є смішним іспанським перекладом [25].

Однак, існує відносно легкий і адекватний іспанський переклад «*Anna Halsey era ciento diez kilos de mujer*», що є смішним з тієї ж причини, що і вихідний текст (принаймні для тих, хто може жити з його зловмисним значенням); і цей факт показує, що проблема «мовного» перекладу тут не спричинене лінгвістичною недоступністю структур, а незвичним використанням Чандлером ідеально доступних структур. Тоді для іспанських перекладачів, жарт оповідача Чандлера, безумовно, не є ні металінгвістичним, ні повністю «референтним» (тобто, цілком забавним через те, що він представляє, незалежно від того, як він це представляє).

2.3 Каламбур, як засіб мовної гри в оригіналі та перекладах

Проаналізувавши текст оригіналу та його переклади, можна зробити висновок, що найважче завдання для перекладачів – це передача гри слів або каламбурів. З одного боку переклад каламбурів є досить цікавим, а з іншого дуже складним аспектом перекладу, через те, що не існує певних шаблонів для передачі гри слів та успіх досягнення комічного ефекту у тексті перекладу

повністю залежить від таланту перекладача. Саме тому ми вирішили зосередитись на аналізі саме цього явища.

Для того, щоб краще зрозуміти, що ж таке гра слів, необхідно звернутись до теорії.

Каламбур (чи також паронимазія) – є формою словотвору, яка використовує багатозначність терміну або слів схожих за звучанням, для передбачуваного гумористичного або риторичного ефекту. Ці двозначності можуть виникнути в результаті навмисного використання омофонічної, омографічної, метонімічної або образної мови. Каламбур відрізняється від малапропізму тим, що малапропізм – є використанням неправильного слова схожого за звучанням у правильному виразі, тоді як каламбур включає в себе вирази з кількома правильними інтерпретаціями. Каламбур може розглядатися як жарт чи ідіоматичні конструкції, оскільки їх використання та значення є специфічними для конкретної мови та її культури.

Каламбур має давню історію. Шумерські клинописи та єгипетські ієрогліфи спочатку були засновані на системах каламбуру, а римський драматург Плавт був відомий своїми каламбурами та грою слів [45; 32]. Каламбур вважався як фундаментальна концепція алфавітів, написання і навіть людської цивілізації [45].

Виділяють такі типи каламбуру:

1. Омофоніми.

Омофонічний каламбур, звичайний тип, використовує пару слів, які звучать однаково (омофони), але не є синонімами. У фразі Джорджа Карліна “Atheism is a non-prophet institution”, слово “prophet” ставиться на місце свого омофона *profit*, змінюючи загальну фразу “non-profit institution”. Подібним чином, жарт “Question: Why do we still have troops in Germany? Answer: To keep the Russians in Czech” ґрунтується на звуковій неоднозначності омофонів *check* та *Czech*. Часто каламбури є не чисто омофонічними, а грають зі схожими за звучанням словами, наприклад фраза з мультфільму “*Pinky and the Brain*”: “I think so, Brain, but if we give peas a chance, won't the lima beans feel left out?”. Тут

можна виявити каламбур у слові “*peas*”, яке є однаковим за звучанням зі словом “*peace*” (“Give Peace a Chance”), але ці слова мають зовсім різні значення.

2. Омографи.

Омографічний каламбур використовує слова, які пишуться однаково (омографи), але мають різні значення та вимову. Через це вони розраховані більше на наочність, ніж на слух, всупереч омофонічному каламбуру. Такі види каламбуру також відомі як гетеронімічні каламбури. Приклади, в яких каламбур, як правило, виражений у двох різних частинах мови, часто через незвичайну побудову речення. За приклад, поєднання омофонічного та омографічного каламбуру, можна взяти вираз Дугласа Адамса “You can tune a guitar, but you can't tuna fish. Unless of course, you play bass”. У фразі використовуються омофонія слів *v. tune* (укр. налаштувати) та *n. tune* (укр. тунець), а також омографічний каламбур *bass*, в якому неоднозначність досягається через однакові написання / 'beɪs / (струнний інструмент) і / 'bæs / (вид риби).

Омонімічні каламбури, це ще один загальний тип, який виникає через використання слів, які є одночасно омографами та омофонами. Речення “Being in politics is just like playing golf: you are trapped in one bad lie after another”, каламбур виникає через двозначність слова *lie*, яке в цьому реченні можна зрозуміти як *брехати* та *становище*.

Омонімічний каламбур також може бути полісемічним, в якому слова є омонімами, а також мають пов'язані значення, стан, який часто суб'єктивний.

3. Складний каламбур

Складний каламбур – це твердження, яке містить два або більше каламбурів. У такому випадку словосполучення не може вступити в силу, використовуючи окремі слова або фрази каламбуру, що складає цілі твердження. Наприклад, речення Річарда Вателі включає в себе чотири каламбури: “Why can a man never starve in the Great Desert? Because he can eat the sand which is there. But what brought the sandwiches there? Why, Noah sent Ham, and his descendants mustered and bred”[50]. Цей каламбур ґрунтується

використанні таких слів *sand which is there/sandwiches there, Ham/ham, mustered/mustard, and bred/bread*. Так само фраза «Фортепіано – не моє форте» пов'язує два значення слова «форте» (тобто сильна сторона) та «фортепіано», один – для динамічних позначень у музиці, а другий – для буквального значення речення. Складний каламбур також може поєднувати дві фрази, які мають загальне слово.

4. Рекурсивний каламбур

Рекурсивний каламбур – це той, в якому його другий аспект базується на розумінні першому. Наприклад, вираз "π – це лише половина пирога". (π радіани – 180 градусів, або половина кола, а пиріг – повне коло). Інший приклад – "Infinity is not in finity ", означає, що нескінченність не в кінцевому діапазоні [45].

5. Візуальний каламбур

Візуальні каламбури іноді використовуються в логотипах, емблемах, знаках та інших графічних символах, в яких один або декілька аспектів малюнку замінюються зображенням. У європейській геральдиці така техніка називається «промовистий герб». Візуальні каламбури та гра слів також поширені у деяких мультиках. Інший тип візуального каламбуру існує у мовах, які використовують нефонетичну писемність. Наприклад, на китайській мові каламбур може ґрунтуватися на схожості у формі письмового характеру, незважаючи на повну відсутність фонетичної подібності до слів, прикріплених до них. Марк Елвін описує, як ця "особлива китайська форма візуальних каламбурів полягає у порівнянні письмових символів з об'єктами" [31, с. 113].

Річард Александер відзначає ще дві додаткові форми каламбуру: графологічні (іноді називають візуальними) каламбури; і морфологічні каламбури, такі як телескопія [47, с. 21-41].

Для отримання комічного ефекту гра слів відтворюється через вмале використання різноманітних співзвучань, повних та часткових омонімів, паронімів та таких мовних явищ як полісемія та видозміна стійких лексичних оборотів. Як правило, каламбури містять в собі дві частини, кожна з яких може

бути як словом так і словосполученням. Перша частина такого утворення є своєрідна база каламбуру, яка є фундаментальним аспектом для початку гри слів, що іноді призводить до нового словотворення. Крім того опорний компонент (стимулятор, основа) можна аналізувати як лексичний еталон «ігрової інструкції», що постійно відповідає існуючим орфографічним, орфоепічним та словотворчим мовним нормам. Друга частинна – це слово (або словосполучення) – «перевертиш», який є результатом та містить в собі саму суть цього каламбуру.

Тільки після відтворення у мові двох складових та уявного співвідношення його зі словом еталоном може з'явитися комічний ефект, гра слів. Результат можна узяти з лексичних пластів, які складають норму літературної мови, або є за її рамками, або взагалі відносяться до фактів індивідуального мовлення. Необхідно попередити, що опорний компонент (стимулятор) каламбуру не обов'язково знаходиться у безпосередній близькості з компонентом. Він може з'явитися у більш широкому контексті, займати постпозицію каламбуру по відношенню до результанти або матися на увазі [4, с. 203].

Перекладач, перекладаючи каламбур, керується дуже складним завданням, яке гарно визначив Н. М. Любимов: «Якщо каламбур має яскраву соціально-політичну адресу, якщо він має ідейне значення, перекладачу слід напружити всі зусилля та передати його з художньою чіткістю. Там де присутня суто звукова гра, перекладач має право відступити від букви оригіналу, якщо інакше йому не створити того самого комічного ефекту, який намагався передати автор» [15, с. 245].

Смілива субституція та відмова від збереження буквального змісту словесної гри оригіналу – ось що приносить успіх перекладачу, який зустрівся з уривком, що, начебто, не підлягає перекладу.

Переклад гри слів – це творчість, та тому навряд чи можна вказати прийоми відтворення каламбурів, придатні для усіх випадків. Можливо визначити лише найбільш загальні закономірності, пов'язані з формою

каламбурів та шляхами їх перекладу. Те, що, начебто, не підлягає перекладу можна завжди перекласти – це лише питання таланту та працелюбності [4, с. 224].

2.4 Переклад антропонімів

З точки зору тенденцій та аспектів перекладу дитячої літератури, Анна Форнальчик розглядає один конкретний аспект перекладу, який часто викликає суперечки, тобто антропоніми. Антропонімія – це вивчення «імен людей» (слово «антропонім» походить від двох грецьких слів: *антропос* «людина», «людство» або *і онома* «назва»). Імена поділяються на індивідуальні або особисті імена та на назви груп, а в літературних роботах – також на назви персоніфікованих тварин та фіктивних істот. Існує багато різних типів антропонімів, які можна знайти в різних суспільствах світу, наприклад:

- особисті імена;
- прізвища;
- імена по батькові (патроніми);
- нікнейми;
- назви кланів;
- мононіми;
- прізвиська;
- етноніми [33].

Загалом, головна функція імен – визначити об'єкт, який вони позначають [34, с. 130]. Деякі дослідники вважають, що на власні імена не поширюється поняття сенсу в цілому (тобто ім'я не має обов'язково щось означати для виконання його основної функції, тобто ідентифікації; хоча іноді, це ім'я називається свідомо для характеристики об'єкта, наприклад ім'я Blackie для чорної кішки несе в собі повідомлення). Крім того, імена мають конотації, які є незалежними і зазвичай виникають пізніше, наприклад Варшава має конотацію

«столиця Польщі», якої не було, коли так назвали нове поселення). Імена також можуть мати граматичне значення (наприклад рід).

Імена в літературних творах мають свою специфіку: можна здогадатися, що за більшістю імен стоїть якісь задум автора. Власні імена в літературі виконують ідентифікаційні, фіктивні та характеристичні функції. Перша функція була пояснена вище; фіктивна роль імен полягає в тому, щоб занурити читача до вигаданого «іншого світу». Імена також можуть відігравати описову роль, розкриваючи деякі аспекти даного літературного персонажа (стать, вік, національність, іноді риси особистості або зовнішній вигляд тощо).

Імена в перекладеній літературі мають додаткову функцію, а саме, вони розкривають існування «культурного іншого» і сигналізують читачеві, що текст походить від іншої культури.

Як перекладати антропоніми у літературних творах? Незважаючи на те, що звичайним методом є їх транслітерація або транскрипція (якщо цільова та вихідна мови мають різні алфавіти), переклад також є прийнятним, іноді навіть рекомендується. Особливо це стосується випадків, коли певний антропонім переплітається з загальним словом (в дидактичній або сатиричній літературі або в символічних текстах, де імена мають умисне значення). Тоді завдання перекладача полягає в тому, щоб реконструювати на цільовій мові сенс і, якщо це можливо, конотацію назви, яка виникає в мові оригіналу.

Проблема перекладу імен може бути інтерпретована не тільки в чисто лінгвістичному аспекті. Акіко Ямадзакі стверджує, що заміна іноземних імен більш знайомими не лише показує «відсутність поваги до інших культур», а й «позбавляє дітей-читачів можливості реалізувати багатство культурного різноманіття, яке їх оточує». У своїй статті вона рішуче виступає проти ідеї «адаптації культурного контексту» (тобто, перекладати назви, щоб адаптувати книгу до цільової культури та полегшити її сприймання дитиною читачем або використовуючи стратегію локалізації). Після Клінгберга вона стверджує, що будь-яка така адаптація фальсифікує оригінал і впливає з відсутності поваги до дітей та інших культур [39]. Зміна імен «створює помилкове враження про

те, що світ є однорідним» і перешкоджає дітям знайомитися з іншими культурами. Залівська-Окрутна підкреслює ще один аспект зміни імен, коли ми замінюємо ім'я з еквівалентом у іншій мові, ми одночасно змінюємо національність персонажу, а іноді і його особистість.

На підставі попередніх міркувань можна вважати, що переклад антропонімів (які є об'єктами, пов'язаними з культурою) відображає чотири явища: положення певної літератури в літературній полісистемі; ставлення перекладача до читачів перекладеного тексту; силові відносини між джерелом і цільовою культурою мови; і нарешті – зміну уявлень про роль і завдання перекладу.

Анна Форнальчик аналізує польські переклади англійських дитячих текстів з точки зору перекладів антропонімів. Для дослідження було обрано серію перекладів; кожна з яких складається з англійської версії, одного польського перекладу періоду до Другої світової війни, і перекладу опублікованого в 90-х або першому десятилітті ХХІ-го століття. Обидві періоди є винятковими для перекладу англійських книг: саме на початку ХХ ст. і в міжвоєнний період переваги перекладу з англійської мови переважали на ринку перекладів [22]; в 1990-х роках, після розпаду комуністичної цензури в Польщі, відбулося друге відродження перекладів з англійської [33].

Всього було зібрано понад 300 переведених антропонімів. Вони були розділені на чотири категорії: реалістичні імена, реалістичні прізвища, навмисні прізвища (імена в яких присутні гра слів, неологізми, або намір автора наголосити на конкретному аспекті даного персонажу), а також імена реальних, історичних людей. Національність (група антропонімів) не були враховані, оскільки їх завжди перекладають і вони є не настільки специфічні, як згадані вище антропоніми [33].

Загальний висновок був такий, що перекладачі на початку ХХ століття звернулися до тексту з більшою свободою, ніж їхні наступники на рубежі ХХ і ХХІ століть. Це відображає явища такі як: більш незалежне положення дитячої літератури в літературній системі, культурний поворот у вивченні перекладу

(зменшується роль адаптації культурного контексту), зростаюча повага та довіра до дитячого читача [33].

Висновки до Розділу 2

1. Феномен мовної гри, незважаючи на свою розповсюдженість, є недостатньо вивченим, і наразі не існує його єдиного розуміння та визначення.

2. Існує широке та вузьке розуміння мовної гри. Згідно широкого розуміння мовної гри, вона є відхиленням від норми (мовленнєвого стандарту), яке зазвичай призводить до створення комічного ефекту, але не обмежується ним. При вузькому розумінні мовна гра є грою слів, тобто каламбуром, який визначається як використання багатозначності (полісемії), омонімії або звукової подібності з метою досягнення комічного ефекту. З нашої точки зору, поняття «гра слів» та «мовна гра» не можуть вважатися тотожними, оскільки мовна гра набагато ширша за гру слів.

3. Мовна гра має подвійну природу, пов'язану із дихотомією «мова – мовлення», тобто демонструє ознаки як мовного, так і мовленнєвого феномену. Ефект мовної гри виникає внаслідок свідомого використання мовного знаку всупереч комунікативній нормі.

4. Також у цьому Розділі було проаналізовано лексичні одиниці, які викликали труднощі при перекладі. Одними з такими лексичних одиниць виявились каламбури, які не завжди можна перекласти, керуючись загальними рекомендаціями щодо перекладу лексичних одиниць, тож успіх досягнення комічного ефекту у тексті перекладу повністю залежить від майстерності перекладача.

РОЗДІЛ 3

ПЕРЕДАЧА МОВНОЇ ГРИ В РІЗНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ «ХРОНІКІВ НАРНІЇ»

3.1 Загальна характеристика фентезійного циклу К. С. Льюїса «Хроніки Нарнії»

«Хроніки Нарнії» – цикл фентезі, який складається з семи книг, написаних К. С. Льюїсом після Другої світової війни. Цей найвідоміший твір Льюїса, що користується успіхом як у дітей, так і у дорослих, був перекладений на 47 мов на яких було продано більш ніж 100 мільйонів копій. «Хроніки Нарнії» вважаються найкращім твором сучасності в жанрі дитячої літератури.

«Хроніки Нарнії» розповідають читачу про пригоди дітей зі звичайної британської сім'ї, які потрапляють у чарівну країну Нарнію, де магія – це звичайний побут, тварини розмовляють, а добро протистоїть злим силам. До циклу входять наступні книжки:

1. «Лев, Чаклунка і стара шафа» (в іншому виданні (перекладі) «Лев, Біла Відьма та Шафа») (The Lion, the Witch and the Wardrobe) (1950);
2. «Принц Каспіан» (Prince Caspian) (1951);
3. ««Підкорювач зорі» (або «Плавання на край світу» чи «Подорож «Досвітнього мандрівника»»)) (The Voyage of the Dawn Treader) (1952);
4. «Срібне крісло» (The Silver Chair) (1953);
5. «Кінь і хлопчик» (The Horse and His Boy) (1954);
6. «Небіж чорнокнижника» (The Magician's Nephew) (1955);
7. «Остання битва» (The Last Battle) (1956).

Існують два припущення, що саме надихнуло Льюїса на створення казкової країни Нарнії, перше – це гори Моне графства Давн, які розташовані на його батьківщині в Північній Ірландії, а друге – це думка про те, що він насправді описував італійські пейзажі.

Важливо звернути увагу, що Льюїс у «Хроніках Нарнії» часто натякає на християнські реалії, але в зрозумілому для дітей виді. Також у текстах присутні описи героїв з праобразами, які Льюїс запозичив з грецької, римської міфології та з традиційних народних казок Британії та Ірландії.

У 1957 році Клайв Стейплз Льюїс був нагороджений Медаллю Карнегі. Медаль Карнегі є британською літературною нагородою, якою щорічно нагороджують одну нову видатну книжку для дітей та молоді. Ця премія вважається найдавнішою і найпрестижнішою книжкової премією у Великій Британії для дітей.

Українською мовою твори Льюїса з'явилися з величезним запізненням. Перші українські переклади перших чотирьох частин «Хронік Нарнії» у перекладі Олеся Манька та редагуванням Наталки Римської були надруковані львівським видавництвом «Свічадо» у 2001–2003 роках. Решта частин циклу так і не з'явилися у видавництві «Свічадо».

Згодом у 2006–2008 роках після екранізації «Лева, чаклунки і шафи» дніпровське видавництво «Проспект» видало українською мовою всі 7 частин «Хронік Нарнії» у перекладі Вікторії Наріжної («Лев, Біла Відьма та шафа», «Кінь та його хлопчик», «Небіж чаклуна», «Срібне крісло»), Софії Андрухович («Принц Каспіан», «Подорож Досвітнього мандрівника») та Л. Овсянникової («Остання битва»).

У 2012-2014 роках харківське видавництво КСД також видало українською всі 7 частин «Хроніки Нарнії» у перекладі Ігоря Ільїна за участі Катерини Воронкіної («Лев, Біла Відьма та Шафа») та Ігоря Ільїна та Олександра Кальниченка за участі Катерини Воронкіної (решта 6 частин).

У 2017 видавництво КМ Books перевидало переклади Вікторії Наріжної, Софії Андрухович та Л. Овсянникової.

У 2017 видавництво КСД перевидало однією книгою переклади Ігоря Ільїна та Олександра Кальниченка за участі Катерини Воронкіної.

Найпопулярнішими перекладеними книжками з «Хронік» в Росії стали:

«Племянник чародея» (пер. Наталії Трауберг) (1991); «Лев, колдунья и платяной шкаф» (пер. Г. Островської) (1978); «Конь и его мальчик» (пер. Наталії Трауберг) (1991); «Принц Каспиан» (пер. О. Бухіної) (1991); «"Покоритель зари" или Плавание на край света» (пер. Т. Шапошнікової під редакцією Н. Трауберг) (1991); «Серебряное кресло» (пер. Т. Шапошнікової під редакцією Н. Трауберг) (1991); «Последняя битва» (пер. Є. Доброхотової) (1991).

Також існують переклади: «Лев, ведьма и шифоньер» (пер. А. Троїцької-Феррант); «Лев, Ведьмарка и Зеркальный Гардероб» (пер. В. Воседой), «Серебряный трон» (пер. В. Євменова та О. Кальниченка); «Покоритель зари" или Плавание на край света» (пер. В. Євменова та О. Кальниченка) та ін.

3.2 Переклад мовної гри в українських перекладах «Хронік Нарнії»

В нашій роботі матеріалом для дослідження способів відтворення мовної гри у фентизійному циклі К. С. Льюїса стали три переклади зроблені: 1) Ігорем Ільїним та Олександром Кальниченко за участі Катерини Воронкіної (видавництво КСД);

2) Софією Андрухович («Принц Каспіан», «Подорож Досвітнього мандрівника»); Вікторією Наріжною («Лев, Біла Відьма та шафа», «Кінь та його хлопчик», «Небіж чаклуна», «Срібне крісло») (видавництво «Проспект»);

3) Наталією Трауберг на російську мову.

Зробивши ретельний аналіз тексту оригінала та трьох його перекладів на українську та російську мови, ми дійшли висновку, що переклад мовної гри – це майже одна з найскладніших завдань при перекладі, оскільки не існує певних шаблонів та перекладацьких прийомів для її передачі, а також перекладач має враховувати особливі риси та цілі, які притаманні дитячій літературі. Перекладачу потрібно передати мовну гру, яку містить в собі оригінальний текст, на рідну мову так, щоб вона була зрозуміла читачу (а саме дітям) і при цьому не втратила свого змісту.

Переклад мовної гри – це творчість, яку не можна обмежувати рамками, це саме той випадок коли перекладачу дозволено відійти від тексту оригіналу і внести в історію нові фарби. Як зазначив в своїй монографії О. В. Ребрій: «Перекладацька творчість перетворюється на мистецтво компромісу, що є надзвичайно символічним, адже саме компроміс визначає поступ перекладознавчої думки, мінливо відбиваючись у таких дихотоміях, як «дослівний переклад vs вільний переклад», «літературознавче перекладознавство vs лінгвістичне перекладознавство», «переклад як мистецтво vs переклад як наука», «еквівалентний переклад vs адекватний переклад», «структурно-семантична еквівалентність vs комунікативно-функціональна еквівалентність» тощо»[18].

Відхилятися від початкового тексту перекладачі змушені також через деякі особливості самої дитячої літератури, а також через своєрідні потреби читачів, тобто дітей. Райс визначає три таких чинники: 1) недостатня мовна компетенція дітей; 2) уникнення порушення табу, які з точки зору педагогів слід було б підтримувати; 3) обмежені знання та досвід юних читачів [46]. Наведемо кілька прикладів з перекладів творів К. С. Льюїса відповідно до вищенаведених причин адаптації:

1) *“She [Susan] always is a wet blanket.”*

І. Ільїн:

– Не зважай, Пітере, – заспокоїв його Едмунд. – Сью – вона як те мокре рядно, завжди ладна загасити запал!

С. Андрухович:

– Ет, не зважай на неї, – сказав Едмунд. – Вічно вона як мокре рядно.

Н. Трауберг:

– Не обращай на нее внимания, – сказал Эдмунд, – она всегда была занудой.

Недостатня мовна компетенція дітей може спричинити необхідність експлікації мовної гри, саме тому ми вважаємо переклади цього уривку Ільїна та Трауберг найбільш прийнятними для розуміння дитиною. У перекладі Ільїна

присутнє доповнення, що мав на увазі Едмунд кажучи, що Сьюзен «мокре рядом», а Трауберг застосовує прийом контекстуальної заміни використовуючи зовсім іншу фразу, яка все ж зберігає зміст виразу.

2) “*You make me sick, Badger,*” growled Nikabrik.

І. Ільїн:

«Шарабан-барабан-шалабан-балабан!» закипаючи, мов чайник, напустився на Трюфеліно Нікабрік.

С. Андрухович:

– Мене нудить від тебе, борсуче, – пробурчав Нікабрік.

Н. Трауберг:

– Меня тошнит от этого, барсук, – проворчал Никабрик.

Та другий приклад:

...sea-sick Dwarfs who had accepted his offer of a lift and were now wishing they had walked instead.

І. Ільїн:

... позеленілі гноми, що вирішили скористатися нагодою та прокотитися з вітерцем, а тепер кляли ту мить, коли їм спало то на думку.

С. Андрухович:

... гномів, котрих нудило і котрі вже жалкували, що пристали на його пропозицію підвезти, а не пішли собі пішки.

Н. Трауберг:

... гномов, которых укачало как от морской болезни.

В обох прикладах в перекладі Ільїна відсуне слово *sick* «нудило» ", оскільки згадування відправлень людського організму в літературі для дітей вважалося табу, хоча в деяких випадках евфемізм є зайвим, оскільки сучасна дитяча література визнає все менше табу.

3) “*You badgers would have us wait till the sky falls and we can all catch larks.*”

І. Ільїн:

Чекаємо, чекаємо, і чого чекаємо: доки рак на горі свисне чи поки небо на землю впаде?

С. Андрухович:

Ви, борсуки, ладні чекати, аж поки небо не впаде на нас і всі ми впіймаємо облизня.

Н. Трауберг:

– Фу! – проворчал Никабрик. – Вы, барсуки, хотите заставить нас ждать до тех пор, пока рак на горе свистнет.

У цьому випадку ми бачимо, що в усіх перекладах англійське прислів'я відоме англomовним дітям "If the sky falls we shall catch larks" замінено на знайомі українським чи російським дітям еквіваленти «доки рак на горі свисне» чи «впіймати облизня». Але такі заміни мають і негативні сторони, як наприклад витрачується пізнавальна функція дитячої літератури.

Перекладачеві потрібно не просто достовірно передати образи, а й зробити їх цікавими і яскравими відповідно до оригіналу, використовуючи мовні засоби мови перекладу. При цьому перекладач повинен уникати вживання загальних фраз, недбалості і примітивності мови. Дуже вдало передає особливості спілкування гномів, які часто лаються в розмовах, в своїх перекладах Ільїн, в той час коли інші перекладачі переводять такі випадки майже дослівно, іноді замінюючи слова для досягнення співзвучності, яка присутня в оригіналі. Наведемо декілька прикладів:

1. *"Beards and bedsteads!" he said. "So there really is a castle, after all?"*

І. Ільїн:

– Блохи-мухи-таргани! Виходить, замок – то не побрехеньки!

С. Андрухович:

– Бороди і бородавки! - вигукнув він. – То тут таки дійсно є замок?

Н. Трауберг:

– Броды и бородаы! – воскликнул он.

2. *"Bottles and battledores! Though, it was a near thing."*

І. Ільїн:

Але налякали нас – будь здоров, фініки-вініки-йорж!

С. Андрухович:

Пляшки та пелюшки! Небезпека була так близько!

Н. Трауберг:

Булки и бутылки, однако же и тяжело нам пришлось.

3. "*Bulbs and bolsters! Nikabrik," said Trumppkin.*

І. Ільїн:

Їжачки-пижики-жолуді-рижики-шишки-смола-скипидар! – напустився на побратима Тиквік.

С. Андрухович:

Кулі та кульбаби! Нікабрику, – мовив Трамкін.

Н. Трауберг:

Шары и шарады! Никабрик! – воскликнул Трам.

Як вже було сказано раніше при перекладі мовної гри перекладач може дозволити собі деякі вільності, наприклад душе доречним є створення каламбуру Ільїним там де його нема в оригіналі. Наприклад сцена «змагання» дітей з гномом Тиквіком, Сьюзен і Тиквік повинні були влучити з луку у ціль – яблуко. Перемога була за Сьюзен:

"Oh, well done, Su" shouted the other children.

І. Ільїн:

– Відмінно, Сьюзан! Прямо в яблучко!

С. Андрухович:

– Чудова робота, Сью! – загукали діти.

Н. Трауберг:

– Отлично, Сью, – закричали дети.

В цьому випадку дуже вдалою є заміна банального "well done" на український вираз «прямо в яблучко», який означає також «точнісінько в ціль», це створює комічний каламбур, адже стріляли вони саме у яблуко.

Ще один приклад, мова йде про застосування чарівного рога Каспіаном:

“By that argument,” said Nikabrik, “your Majesty will never use it [horn] until it is too late.”

I. Ільїн:

– Так ми дочекаймося, що нас так скрутять в ріг, що вже й ніякий ріг не допоможе! – зауважив Нікабрік.

С. Андрухович:

– Міркуючи так, – мовив Нікабрік, – Ваша Величність так і не скористається ним [рогом], аж доки буде вже пізно.

Н. Трауберг:

– Рассуждая так, – возразил Никабрик, – ваше величество дождется, что будет слишком поздно.

3.3 Переклад власних імен в українських перекладах «Хронік Нарнії»

Людина може бути представлена в мові наступними типами номінацій: власною назвою, гіперонімічною, демографічною, функціональною та оцінною номінаціями. Антропонім – вид оніма, це будь-яке ім'я, яке може мати людина або група людей, що включає в себе ім'я, прізвище, по батькові, прізвисько, псевдонім або криптонім. Під поетичним антропонімом Н. В. Подольська розуміє антропонім художнього твору, який несе в собі, крім номінативної функції, стилістичну; може мати соціальне або ідеологічне навантаження, зазвичай, характеризує героя твору. Антропонім може належати до категорії вигаданих імен, але письменники часто використовують як вигадані, так і реально існуючі імена та їх комбінації [17]. Усі разом власні імена становлять ономастичний простір тексту. У будь-якому художньому творі трапляються слова, які несуть додаткове навантаження, оточені особливим конотативним ореолом і нерідко отримують символічну функцію. Причини можуть бути різноманітними і їх часто пов'язують також зі збереженими у підсвідомості архетипами, архаїчними схемами міфологічного мислення [20], із культурними

чи біблійними асоціаціями, ритуалами або обрядами – концептосферою [14], з особистим досвідом автора, інколи – із самим звучанням слова.

З теоретичної точки зору на перший погляд може видатися, що передача імен власних взагалі не містить ніяких труднощів, а, отже, не потребує будь-якого істотного доперекладацького аналізу. В тих випадках, коли питання передачі все ж таки розглядається в працях з перекладу, вказується, що деякі категорії імен зазвичай транскрибуються, деякі передаються традиційними відповідниками, а деякі «перекладаються». У дитячій літературі власні назви є вигаданими та не посилаються на реальних людей. Автор робить огляд усіх існуючих імен, може придумати нове, не схоже на будь-яке ім'я, яке характеризує героя. Власна назва може сказати нам багато: родову приналежність, вік героя, його географічне походження та мовну належність та навіть місцину де він проживає.

Власні імена відомої збірки Клайва Льюїса «Хроніки Нарнії» викликають дослідницький інтерес. Герої ряду фантастичних казок наділені надзвичайною силою, здібністю, винахідливістю, які допомагають їм подолати усі випробування на шляху до мети. За тематичною ознакою казки поділяються на чарівні, побутові та анімалістичні [2].

Фантастичні казки первісно мали магічне призначення, яке з часом було втрачено. У сучасних фантастичних казках поєднується міфічне, фантастичне і героїчне начала [2]. Одна із головних функцій казок – пізнавальна – акумулюється у власних іменах персонажів казки, які є трансферами когнітивної інформації та несуть у собі знання про національні особливості певного етносу й спосіб його життя, працю, побут, природні умови, індивідуальні риси наратора та героїв.

Непідготованому читачеві важко розрізнити стилістичні відтінки англійських імен або інтерпретувати назви не знаючи англійської мови.

Особливої уваги заслуговують власні імена героїв творів жанру фентезі, які використовуються автором для створення можливого світу. Вони є своєрідним ключем до розкриття задуму письменника, ключем до його

свідомості, у яку можна потрапити лише через його твір. Кожне ім'я вживається автором не випадково і має не лише денотативне та конотативне, а символічне та асоціативне навантаження. Отже, кожне власне ім'я у своїй внутрішній формі містить певний мікротекст реалізації особистості.

Для передачі характерологічних деталей та прізвиськ в англійській дитячій літературі служить алітерація. Не відступає від традицій і Льюїс. Брати-ведмеді у нього «*Bulgy Bears*», а Рипичип названий «*martial mouse*». Проте, ще більш винахідливий автор при створенні імен, що «говорять». Дійсно, їх етимологія, прийоми словотворення та «робота» в контексті заслуговують окремого розгляду, тут же доведеться обмежитися лише декількома зауваженнями.

З точки зору сюжету виділяються три групи персонажів: головні, «прохідні» і okazionalni. При тому, що всі імена, включаючи топографічні, у Льюїса в тій або іншій мірі є сигнали, що «говорять», починаючи з самої Нарнії (від діал. «*nar*» — «ближче» і сучасне «*near*» — «близький», що робить фантазійну країну «ближче близького») і закінчуючи якою-небудь місцем Макреді (з шотландським префіксом «*мас*», що, само по собі, сигналізує про історичну твердість духу та анекдотичну пожадливість, а також англійським коренем «*ready*» тобто «готова», що, до того ж, співзвучно з «*My creed*», «моє кредо»), чия єдина функція – провести гостей знаменитим будинком і нажахати дітей до такої міри, щоб вони забилися в шафу), було логічним зберегти імена головних і прохідних персонажів (оскільки вони вже загальноновизнаний літературний факт), перенісши словотворчий експеримент на okazionalni.

Частково для прохідних персонажів Н. Л. Трауберг була вибрана транскрипція, звідки взяли такі персонажі, як «Юстейс» і «Еслан» (при чому, природно, втрачається тюркське коріння самого імені «Аслан» тобто «лев»); зате збережені загадкові для російського читача: «Трампкин», «Гленсторм», «Камилло», малозрозумілі імена фавнів: *Ментий*, *Обентий*, *Навсий* та інші, в той час коли Ільїн у своєму перекладі, додавши творчості, зробив ці імена

веселими та цікавими для дітей (Сюдитудитус, Тудисюдитус, Крутівертіус, Вертікрутіус, Каруселіус, Кавалькадіус, Галопомпополус).

Також Трауберг чомусь наділила «чорного» гнома *Никабрика* невластивим Льюісу лексиконом: *«Хватит ерунду пороть!»* Семіотичному осмисленню піддалися помітно «характерологічні» імена з англійською етимологією: велетень Ветродуй, білка Балаболка, борсук Землерой, кріт Лилейник. Втім, такий підхід сповна укладається в рамки «квазіслов'янського фентезі», коли гном приймає вигляд російського лісовика, красуючись говіркою з «російської глибинки»: *«А ну, как аукнется потом? Распустят языки-то»*. *«Мы у них были да предупредить забыли»*, *«Лисе под хвост»*, *«борода моя торчком»*, *«кудри мои кудряшки»*, *«болтай, да не забалтывайся»*; *«супротив Мираза, говорите? Коли так, пускай себе правит»*. Мираз висловлюється у тому ж дусі: *«Заячьи душонки, мозги набекрень!»*. Зате «дитяча» мова, відмічена літературністю, вже самою англійською критикою, «підправлена» у дусі молодіжної тусовки: *«Вот зараза!»*; *«Но этот хмырь сейчас встанет!»* *«Живучий мерзавец!»*, *«Двинул мне каблуком по челюсти»*. У бік «очуження» зрушилися легко впізнанні персонажі: «Бліда Ведьмарка», «Різдвяний дід». Схожі установки лежать і в основі відомішого в Америці, ніж у нас і, поза сумнівом, «дослівнішого», перекладу «Slavic Gospel Press» під загальною редакцією М.Моргуліса і за участю Бахита Кенжеєва, з тією, проте, відмінністю, що домінуючим принципом тут виступає транслітерація. Вона робить текст «легшим для читання» батькам та дітям, недосвідченим в тонкощах англійської вимови. Не зовсім вдалим (саме для цього перекладу, хоча і сповна органічним для вищезгаданого) представляється досвід русифікації власних імен головних персонажів. Зокрема, *Eustace Scrubb*, передане як «Ериш» (відмітимо, що це не прізвище, а прізвище) викликає подив: звідки в англійській школі такий «російський» хлопчик? «Біла Чарівниця» через одвічне протистояння «білій» і «чорній» магії, що дорівнює опозиції: чарівниця/чаклунка, сприймається швидше як позитивний персонаж; і вже, звичайно, «гном» та «карлик» в російській традиції не одне і те саме.

Недоглядом виявляється і сцена з «Срібного крісла», де діти роздивляються велетенську кухарську книгу, в якій на один книжковий розворот випадають: «чайка», «людина» і... «квакль-бродякль» (у «пітерському» перекладі: «ласточки», «люди», «лягвы-макроступы»; у харківському виданні «Парітет» — «фазан», «человек», «филе из простоквака»).

Виборча логіка перекладацького підходу до імен власних від «Космополіс», здебільше лежить поза межею нашого розуміння. Насправді, чому «чорний» гном Nikabrik зберігає своє ім'я, а «рудий», позитивний, гном Trumpkiri був «обрізаний» до Трама («впливаючи» в асоціативному ряду з «трамваем», який входив до складу звороту «трамтарарам» і римуючись із словом «срам»)?

Чому борсук Trufflehunter (дослівно «мисливець за трюфелями» став «Боровиком» (знахідка, яку хотілося б передати в «слов'янське» фентезі, де він сповна органічно виглядав би поряд з «Лилейником»); заєць Camillo (благородне ім'я, співзвучне з «Камелотом», відтінком кольору sameo, квіткою і що одночасно підштовхує до прикметника “sam”, архаїчному синоніму «crooked», тобто «хитрий», «извилистый») залишається Камилло (що не викликає жодних асоціацій), а ватажок Кротів Lilygloves (пригадаємо, що означає «лілія» в геральдиці, та і рукавички засвідчують, що герой не простого стану), той і зовсім... загубився в перекладі? Але чи кротам ображатися, коли в іншій частині загубилася вже відома нам економка Макреді, зате дбайливо збережені імена служниць, які жодної участі в сюжеті не приймають і ніде не з'являються? Чому їжак з благородно-іронічним ім'ям Hogglestock the Hedgehog став просто їжаком «Колючкой», кентавр Glenstorm (досл. «Вітер гірських долин») залишився *Глэнстормом*, а доброї душі і рідкої нетямущості велетень Wimbleweather перетворився на моторошнуватого «Смерчина»?

Установка на «впізнану» етимологію була прийнята в харківському перекладі В. Євменова та О. Кальниченка, де діють такі герої, як Юстас Бякли, пірати Гавкинс і Тявкинс, «нехороша» підземна країна носить назву «Подляндия», «давній» Archenland переданий як «Древляндия» («Завойовник

зорі...»); старійшина кротового племені носить ім'я *Лилилап Кроткий*; їжак *Иглстрем*; король зайців – *Их Косоглазие Первый*; гном *Тыквик*, фавни *Кавалькадокаруселиус*, *Галопомпополюс* тощо. У цьому ж перекладі, єдиною з розглянутих, була застосована стратегія компенсації, що неодноразово відзначається критикою авторського гумору (не можна, зокрема, не погодитися з М.Моргулісом, що назвав автора «мудрим, добрим, сумним і дуже веселим»). Прийом полягав в тому, що якщо не вдавалось обіграти ті ж «вуса» Ричипчипа або алюзію на *marshmallow* у заданому контексті, то з використанням потенціалу російської фразеології гра слів відтворювалася у іншому місці. Наприклад, в сцені змагання дітей з гномом, коли Сьюзен влучила у ціль (яблуко), а стріла гнома пройшла поруч, як похвала був використаний зворот «прямо в яблочко» (замість «well-done» в оригіналі). Природно, функція тут превалює над одиницею перекладу, зате текст в цілому набуває меж, що наближають його до авторського стилю – стилю настільки яскравого, що і сам він послужив основою популярної пародії. Так само обіграно: «ошеломить» в значенні «лишити шлема»; «походження, слова «совет» від «сова» та ін.

“*And in those days there lived in London a girl called Polly Plummer*”. *Plummer* походить від англійського слова *plum* – укр. *ласий шматочок*; *вигідне замовлення* ← *слива*. Прізвище головної героїні казки, маленької англійської дівчинки, котрій не вистачає пригод та спілкування, хоч і має прозору мотивацію, проте є досить типовим для англійців.

“...*for Digory was the sort of person who wants to know everything, and when he grew up he became the famous Professor Kirke who comes into other books*”. *Digory* ← англ. *digo* – укр. *гребля, загата*. *Kirke* ← англ. *kirk* – укр. *церква*. З цих персонажів дізнаємось про вірного, надійного друга та розумну освічену людину.

““*That was the secret of secrets,*” *said the Queen Jadis*”. *Jadis* ← англ. *jadish* – укр. *неприсстойний, нечесний*. Ім'я королеви дає читачеві певне уявлення про даного персонажа, налаштовує на сприйняття цієї особи саме як негативного персонажу [7].

Специфічною рисою ряду казок Клайва Льюїса «Хроніки Нарнії» є поєднання фантастичного типу казки з анімалістичним. Тварини у цих казках діють поряд з людьми та чарівними істотами, роблячи добрі або погані вчинки. Казки про тварин є генетично найдавнішими, пов'язаними з тотемними уявленнями. К. Льюїс, використовуючи знання та досвід, накопичені англійською нацією, робить тварин героями своїх казок та замість надавання імен капіталізує загальну назву тварини, яка стає власною. Відбувається процес конверсійного переходу загального імені у власне.

“The Lion was pacing to and fro about that empty land and singing his new song”. *The Lion* ← англ. *lion* – укр. лев.

“The Jackdaw became so embarrassed that it hid its head under its wings as if it was going to sleep”. *The Jackdaw* ← англ. *jackdaw* – укр. галка.

“Come hither to me, you the chief Dwarf, and you the River-god, and you Oak and the Owl, and both the Ravens and the Bull-Elephant”. *The Owl* ← англ. *owl* – укр. сова. *The Raven* ← англ. *raven* – укр. ворон, крук. *The Bull-Elephant* ← англ. *bull-elephant* – укр. слон.

Диференціація тварин на добрих і поганих, хитрих і відвертих, хоробрих та боязких відповідає уявленням англійців про певні види тварин що, в свою чергу, дозволяє читачеві дізнатись про світогляд певної нації, а дитині краще познайомитися з тваринами та характерними їм рисами [8].

“When the Bulldog spoke to him (or, as he thought, first snarled and then growled at him) he held out his shaking hand and gasped “Good Doggie, then, poor old fellow”. *The Bulldog* ← англ. *bulldog* – укр. бульдог (злий сильний собака).

“Well?” said the He- Beaver at last, “what, in the name of Aslan, are these?” *The Beaver* ← англ. *beaver* – укр. бобер.

“A Panther, which had been washing its face, stopped for a moment to say”. *Panther* ← англ. *panther* – укр. пантера, леопард.

“You surely don’t mean,” said the Jackdaw to the Badger, “that you think its a talking animal! It didn’t say any words.” *The Badger* ← англ. *badger* – укр. борсук.

"I tell you what!" said the Donkey brightly, "perhaps it's an animal that can't talk but thinks it can." The Donkey ← англ. *donkey* – укр. *осел*.

Висновки до Розділу 3

1. Проаналізувавши відібрані з оригіналу тексту випадки мовної гри можна зауважити, що відтворюючи гру слів, перекладач зустрічається з багатьма труднощами. Ці труднощі зазвичай пов'язані з відмінностями в об'ємі та характері значень співвідносних слів мови оригіналу та мови перекладу, з різними омонімічними зв'язками та відмінностями в образній основі фразеологізмів, що рідко дозволяє перекладачу зберегти буквальну словникову точність при перекладі мовної гри.

2. При відтворенні каламбурів відбуваються деякі втрати. Через це перекладач має визначитись, що саме для нього стоїть на першому місці, а чим можна знехтувати. Передати зміст відмовившись від гри слів, або ж зберегти каламбур за рахунок заміни образу, відхилення від точного значення, навіть взагалі зосередитися тільки на грі, повністю абстрагувавшись від змісту? Рішення цього питання залежить від ряду обставин, але в першу чергу від вимог контексту, головним чином, широкого контексту, а іноді і всього твору в цілому. І вже в другу чергу враховуються «каламбурні можливості» мови перекладу в порівнянні з іноземною мовою і лексичні данні самих одиниць.

3. Втрата мовної гри при перекладі дитячої літератури є найменш бажаною, тому перекладачу слід докласти максимальних зусиль, для того, щоб зберегти гру слів, навіть відступивши від букви оригіналу, якщо інакше створення того самого комічного ефекту, який намагався передати автор, не можливе. Навіть найбільш складна гра слів підлягає перекладу, все залежить від таланту та працелюбності перекладача, який перш за все повинен бути творцем. Треба відійти від буквального змісту, та передати головне – гру слів,

яка змусить читача посміхнутись так само, як посміхнувся читач, насолоджуючись текстом оригіналу.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Коли мова йде про дитячу літературу, а точніше про її переклад – ми маємо задати питання про те, що саме таке дитяча література і, що означає її переклад. Це не тільки визначення дитячої літератури загалом, але визначення її як текстової абстракції, такі як стиль та словниковий запас. Ці питання можна розглянути, як мінімум, з двох точок зору: читача-дитини та читача-дорослого.

Дитяча література представляє собою художній текст, який містить в собі не тільки розважальну, але й естетичну, виховну та освітню мету. Тому при перекладі даного типу літератури необхідно приділяти особливу увагу засобам передачі інформації. Художній переклад є актом творчості, в створенні якого індивідуальність перекладача бере активну участь. Але не можна забувати про те, що переклад виникає в результаті вже створеної автором художньої дійсності, тому основне завдання перекладача полягає у художньому перевираженні оригіналу. Перекладач повинен відштовхуватися саме від авторського бачення, ожививши у своїй уяві те, що свого часу бачив автор. Але крім глибокого розуміння ідейно-тематичної спрямованості оригіналу, перекладач повинен знайти достатньо адекватні словесні засоби для передачі образної системи твору, який він перекладає та специфіки мови автора.

Аби текст перекладу мав такий самий вплив на реципієнта, який має текст оригіналу, перекладач повинен приділяти особливу увагу культурі мови перекладу. Тому, для досягнення реалістичного відтворення художнього тексту, від перекладача вимагається досконале знання мови оригіналу та мови, на яку буде здійснюватися переклад.

Проаналізувавши текст оригіналу (цикл фентезійних романів К. С. Льюїса «Хроніки Нарнії») та його переклади, ми дійшли *висновку*, що одним з найскладніших завдань для перекладача є відтворення мовної гри. Мовна гра - термін, в який різні автори вкладають різний зміст. Це пояснюється, зокрема, складністю самого даного феномену.

Беручи до уваги результати дослідження можна зауважити, що відтворюючи мовну гру, перекладач зустрічається з багатьма труднощами, які роблять абсолютно точний переклад (тобто передачу змісту та форми), майже неможливим. Частіше за все перекладачу доводиться робити вибір між тим, що говориться, і тим, як це говоряться, тобто обирати між змістом твердження та гумористичним прийомом. Але ніколи не слід робити вибір на користь втрати мовної гри. Навіть найбільш складна мовна гра підлягає перекладу, все залежить від таланту та працелюбності перекладача, який перш за все повинен бути творцем. Смілива субституція та відмова від збереження буквального змісту мовної гри оригіналу – ось що приносить успіх перекладачу, який зустрівся с пасажем, що, начебто не підлягає перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Белинский В. Г. О детских книгах / В. Г. Белинский. – М. : Художественная литература, 1976. – С. 38-77.
2. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» / Л. Ю. Брауде // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – Т. 39, №3. – С. 234-239.
3. Верещагин Е. М. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Русский язык, 1990. – 246 с.
4. Виноградов В. С. Перевод: Общие и лексические вопросы : учеб. пособие / В. С. Виноградов. – [2-е изд., перераб.]. – М. : КДУ, 2004. – 240 с.
5. Гриценко З. А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению: учеб. пособие для студ. фак. дошк. воспитания высш. пед. учеб. заведений. – 2-е изд., испр. – М. : Издательский центр "Академия", 2007. – 320 с.
6. Донгак С. Я. Языковая игра и обманутое ожидание [Электронный ресурс]. / С. Я. Донгак – Режим доступа: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs34dongak.htm>.
7. Ильин И. Злоключение принца в России (предисловие переводчика «Хроник Нарнии») / И. Ильин // Протей: переклад. альм. – Вип. 1 – Х. : Вид-во НУА, 2006. – С. 120-128.
8. Ільїн І. Магічна сила таланту (нотатки на берегах перекладу) / І. Ільїн // Переклад у наукових дослідженнях представників харківської школи / за ред.: Л. М. Черноватого, О. А. Кальниченка, О. В. Ребрія. – Вінниця: Нова Книга, 2013. – С. 254 – 274.
9. Каламбур [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psillogic.narod.ru/steb/steb9.htm>.
10. Каламбур [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://krugosvet.ru/articles/76/1007622/1007622a1.htm>.

11. Кисилева И. А. Особенности перевода литературы жанра фэнтези / И. А. Кисилева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2007. – Вып. 1, Ч. 2. – С. 55-58.
12. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. – М. : ЭТС, 2001. – 424 с.
13. Левин Ю. Проблема переводной множественности / Ю. Левин // Литература и перевод: проблемы теории. – М. : Прогресс, 1992. – С. 213-223.
14. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев. – М. : Academia, 1993. – С. 3-9.
15. Любимов Н. М. Перевод – искусство / Н. М. Любимов // Мастерство перевода : сб. ст. – М. : Сов. писатель, 1964. – С. 245-247.
16. Николенкова Н. В. Лингвистическая составляющая современной детской литературы: о "вкусном" языке. // Сборник материалов конгресса "Русская литература в формировании современной языковой личности". – СПбГУ, 2007. – С. 83-88.
17. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская. – М. : Наука, 1978. – С. 200.
18. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : [монографія] / О. В. Ребрій. – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 498 с.
19. Сковородников А. П. О понятии и термине «языковая игра» / А. П. Сковородников // Филологические науки. – 2004. – №2. – С. 79-87.
20. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. – С. 624.
21. Языковая игра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/articles/76/1007622a1.htm>.

22. Adamczyk-Garbowska M. Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu / M. Adamczyk-Garbowska. – Wrocław: Ossolineum, 1988. – p. 42.
23. Alvstad C. Ambiguity Translated for Children: Andersen's 'Den standhaftige Tinsoldat' as a Case in Point / C. Alvstad. – Oslo: John Benjamins Publishing Company, 2010. – p. 222–248.
24. Alvstad C. Illustrations and Ambiguity in Eighteen Illustrated Translations of Hans Christian Andersen's The Steadfast Tin Soldier / C. Alvstad. – Montréal: John Benjamins Publishing Company, 2008. – p. 90–103.
25. Antonopoulou E. A Cognitive Approach to Literary Humour Devices: Translating Raymond Chandler / E. Antonopoulou. – Athens: University of Athens, 2014. – p. 220.
26. Attardo S. Linguistic Theories of Humor / S. Attardo. – Berlin: Mouton de Gruyter, 1994. – p. 426.
27. Bell A. Translating Humour for Children / A. Bell. – London: Brunel University, 1985 – 214 p.
28. Delabastita D. Wordplay and Translation: Special Issue of 'The Translator' / D. Delabastita. – New York: Routledge, 1996. – 240 p.
29. Delabastita D. Wordplay as a translation problem: a linguistic perspective / D. Delabastita. – Berlin: Mouton de Gruyter, 2004. – p. 43.
30. Dollerup C. Translation for reading aloud / C. Dollerup. – Copenhagen: University of Copenhagen, 2003. – p. 81-103.
31. Elvin M. The Spectrum of Accessibility : Types of Humor in The Destinies of the Flowers in the Mirror / M. Elvin. – Hongkong: Chinese University Press, 1991. – p. 113.
32. Fontaine M. Funny Words in Plautine Comedy / M. Fontaine. – New York: Cornell University, 2010. – p. 135.
33. Fornalczyk A. Anthroponym translation in children's literature – early 20th and 21st centuries / A. Fornalczyk. – Warszawa: Warsaw University, 2007. – p. 99-101.

34. Frege G. *Pisma semantyczne* / G. Frege. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1977. – p. 130.
35. Gottlieb H. *Subtitles, Translation & Idioms* / H. Gottlieb. – Copenhagen : University of Copenhagen, 1997. – p. 354.
36. Heibert F. *Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung* / F. Heibert. – Tübingen: Narr Francke Attempto, 1993. – p. 217.
37. Henry J. *La traduction des jeux de mots* / J. Henry. – Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003. – p. 36.
38. Johnsen Å. *Oversettelse som 'stupid mord': tekstfunksjon og oversettelsesmetoder: en sammenligning av den engelske og den spanske oversettelsen av Sofies verden* / Å. Johnsen. – Bergen: Universitetet i Bergen, 2000. – p. 43–61.
39. Klingberg G. *Children's Fiction in the Hands of the Translators* / G. Klingberg. – Malmö: Liber Gleerup, 1986. – 90 p.
40. Lathey G. *The Translation of Children's Literature: A Reader* / G. Lathey. – Bristol: Multilingual Matters, 2006. – 272 p.
41. Lefevere A. *Translation. History. Culture. A Sourcebook* / A. Lefevere. – London: Routledge, 1992. – p. 199.
42. Marco J. *The translation of wordplay in literary texts. Typology, techniques and factors in a corpus of English-Catalan source text and target text segments* / J. Marco. – Castelló: John Benjamins Publishing Company, 2010. – p. 264–297.
43. Oittinen R. *Translating for Children* / R. Oittinen. – New York: Garland, 2000. – 224 p.
44. Persson L. C. *Translation of Children's Books* / L. C. Persson. – Lund: Bibliotekstjänst, 1962. – 114 p.
45. Pollack J. *The Pun Also Rises: How the Humble Pun Revolutionized Language, Changed History, and Made Wordplay More Than Some Antics* / J. Pollack. – New York: Avery, 2012. – p. 240.

46. Reiss K. Zur Uebersetzung von Kinder- und Jugendbüchern: Theorie und Praxis / K. Reiss. – Berlin: Lebende Sprachen 27, 1982. – S. 7-13.
47. Richard J. A. Aspects of Verbal Humour in English / J. A. Richard. – Tübingen : Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG, 1997 , p.21–41.
48. Rose J. The Case of Peter Pan, or, The Impossibility of Children's Fiction / J. Rose. – Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1984. – 181 p.
49. Shavit Z. Poetics of Children's Literature / Z. Shavit. – Athens: University of Georgia Press, 1986. – 163 p.
50. Tartakovsky J. Pun for the Ages / J. Tartakovsky. – New York : New York Times, 2009. – p. 5.
51. Thomson-Wohlgemut G. Flying High – Translation of Children's Literature in East Germany / G. Thomson-Wohlgemut. – Manchester: St. Jerome, 2006. – p. 47–59.
52. Toury G. In Search of a Theory of Translation / G. Toury. – Tel-Aviv : The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv University, 1980. – 159 p.
53. Vandaele J. "Spaanse humor vertalen." Idioma. Revue de linguistique et de traductologie / J. Vandaele. – Oslo: John Benjamins Publishing Company, 2010. – p. 189–200.
54. Vandaele J. Si sérieux s'abstenir: le discours sur l'humour traduit / J. Vandaele. – Oslo: John Benjamins Publishing Company, 2001. – p. 29–44.
55. Venuti L. The Translator's Invisibility. A history of translation / L. Venuti. – London: Routledge, 1995. – p. 324.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

- 56.Льюис К. С. Хроники Нарнии. Лев, колдунья и платяной шкаф / Клайв Стейплз Льюис ; пер. с англ. Н. Трауберг. – Москва: Издатель «Вариант», 1991. – 98 с.
- 57.Льюис К. С. Хроники Нарнии. Покоритель зари, или Плавание на край света / Клайв Стейплз Льюис ; пер. с англ. Н. Трауберг. – Москва: Издатель «Вариант», 1991. – 114 с.
- 58.Льюис К. С. Хроники Нарнии. Покоритель зари, или Плавание на край света, Серебряный трон: Сказки / К.С. Льюис ; пер. с англ. В. А. Евменов, А. А. Кальниченко. –Харьков : Прогресс, 1992. - 282 с.
- 59.Льюис К. С. Хроники Нарнии. Принц Каспиан / Клайв Стейплз Льюис ; пер. с англ. О. Бухина под. ред. Н. Трауберг. – Москва: Издатель «Вариант», 1991. – 113 с.
- 60.Льюїс К. С. Хроніки Нарнії. Лев, Біла Відьма та шафа / Клайв Стейплз Льюїс ; пер. з англ. І. Ільїна. – Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. – 256 с.
- 61.Льюїс К. С. Хроніки Нарнії. Лев, Біла Відьма та шафа / Клайв Стейплз Льюїс ; пер. з англ. В. Наріжна. – Дніпропетровськ : Видавництво «Проспект», 2006. – 208 с.
- 62.Льюїс К. С. Хроніки Нарнії. Подорож Досвітнього мандрівника / Клайв Стейплз Льюїс ; пер. з англ. Видавництво «Проспект». – Дніпропетровськ : Видавництво «Проспект», 2008. – 240 с.
- 63.Льюїс К. С. Хроніки Нарнії. Принц Каспіан / Клайв Стейплз Льюїс ; пер. з англ. І. Ільїна, О. Кальниченка, К. Воронкіної. – Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. – 256 с.
- 64.Льюїс К. С. Хроніки Нарнії. Принц Каспіан / Клайв Стейплз Льюїс ; пер. з англ. С. Андрухович. – Дніпропетровськ : Видавництво «Проспект», 2008. – 240 с.

- 65.Льюїс К. С. Хроніки Нарнії. Срібне крісло / Клайв Стейплз Льюїс ; пер. з англ. Видавництво «Проспект». – Дніпропетровськ : Видавництво «Проспект», 2008. – 224 с.
- 66.Льюїс К. С. Хроніки Нарнії. Срібний трон / Клайв Стейплз Льюїс ; пер. з англ. І. Ільїна, О. Кальниченка, К. Воронкіної. – Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 256 с.
- 67.Lewis C. S. The Chronicles of Narnia / C. S. Lewis. – London : HarperCollins Publishers, 2008. – 767 p.

ДОДАТОК А

Оригінал	Ільїн	Андрухович	Трауберг
<i>"Beards and bedsteads!"</i> he said. "So there really is a castle, after all?"	– <i>Блохи-мухи-таргани!</i> Виходить, замок – то не побрехеньки!	- <i>Бороди і бородавки!</i> - вигукнув він. - То тут таки дійсно є замок?	– <i>Броды и бороды!</i> – воскликнул он.
<i>"Bottles and battledores!"</i> though , it was a near thing."	Але налякали нас – будь здоров, <i>фініки -віники-йорж!</i>	<i>Пляшки та пелюшки!</i> Небезпека була так близько!	<i>Булки и бутылки,</i> однако же и тяжело нам пришлось.
<i>"Bulbs and bolsters!"</i> said Nikabrik," said <u>Trumpkin</u> .	<i>Їжачки-пижики-жолуді-рижики-шишки-смола-скипидар!</i> – напустився на побратима <u>Тиквік</u> .	<i>Кулі та кульбаби!</i> Нікабрику, - мовив <u>Трампкін</u> .	<i>Шары и шарады!</i> Никабрик! – воскликнул <u>Трам</u> .
<i>"Cobbles and kettledrums!"</i> thought Trumpkin .	<i>Козлотура-козерози!</i> – вилаявся собі під ніс Тиквік.	<i>“Кругляки та круговерті!</i> - подумав Трампкін.	<i>Булки и булыжники,</i> – подумал Трам.
<i>"Crows and crockery!"</i> muttered the Dwarf as soon as he had done so.	– <i>Стружки, тріски та гілля, нічого собі діла!</i> – тільки й пробурчав Тиквік.	- <i>Ворони та ворожбити!</i> - озирнувшись, пробурмотів гном.	– <i>Воры и вороны!</i> – пробормотал гном, обернувшись.
<i>Giants and junipers!</i>	Який я радий та щасливий, <i>часник-щавель-із-чорносливом!</i>	<i>Велетні та веретена!</i>	<i>Вереск и великаны!</i>
<i>"Horns and halibuts!"</i> exclaimed the third voice.	Ех, тобі б лише «тюк» та «хек»! Мені аж соромно за тебе, Нікабріку, <i>равлики-муравлики!</i>	<i>Роги та рогачі!</i> – вигукнув третій голос.	– <i>Рога и рогатки!</i> – воскликнул третий голос.
"It would never do to let Nikabrik see this; never."	Добре, що Нікабрик не	“Не можна допустити, щоб Нікабрик	«Нікабрику этого видеть нельзя».

	бачить, а то, сосонки зелені , так і луснув би від заздрощів!	побачив це, не можна”.	
" <i>Soup and celery!</i> I wish our leaders would think less about these old wives' tales and more about victuals and arms."	– Краще б ті вчені думали, де роздобути зброю та їжу, - пробурмотів собі під ніс Тиквік, - а то тут ані воювати нема чим, ані попоїсти нічого, а вони там няньчині казочки переповідають...	- Суп і селера! Як би я хотів, щоб наші командувачі менше думали про ці старі бабусині казки, і більше про зброю та провізію.	« Суп и сельдерей! Хотел бы я, чтобы наши вожди поменьше думали о старых бабьих сказках и побольше о провианте и вооружении».
" <i>Thimbles and thunderstors!</i> " cried Trumpkin in a rage.	От вже шакал-каракал-каракатиця! – обурився Тиквік.	Громи та горошинки! – ...	Грозы и грейпфруты! – воскликнул Трам в ярости.
" <i>Tubs and tortoiseshells!</i> "	– Щуки-раки-окунь-йорж!	- Барила та барбариси! - вигукнув Трампкін.	– Чашки и черепахи! – воскликнул Трам.
" <i>Weights and water-bottles!</i> " came an angry voice.	– Як би не так! – почувся чийсь сердитий голос.	- Терези та терпентини! - пролунав розгніваний голос.	– Гири и гирлянды! – раздался сердитый голос.
" <i>Whistles and whirligigs!</i> Trufflehunter, said Trumpkin."	Ох, і хитрий же ти лис, тобто, борсук!	Свищики та свитини! Трюфелю, сказав Трампкін.	Свистки и свиристели! – сказал Трам.
" <i>Wraiths and wreckage!</i> "	– Хо-хо-ховрахи-зя-зя-зяблики , – пробелькотів блідий, як привид, Тиквік.	- Примари та приключки! - пролопотів Трампкін, наче побачив привида.	– Привидения и приключения! – прошептал Трам чуть слышно.
"A blessing in disguise," said Susan. "Some disguise!" said	– Виходить, нам і справді поталанило, –	- Лихо не без добра, - мовила Сьюзан.	– Экий замаскированный комплимент, –

Edmund.	зауважила Сьюзан. – Отакої! І це – «поталанило»? – гмикнув Едмунд.	- І яке лихо! - додав Едмунд.	сказала Сьюзен. – Хорошо замаскирований! – воскликнув Едмунд.
“And I suppose,” thought Lucy, “when trees dance, it must be a very, very <i>country dance</i> indeed.’	«Ай справді, – подумала Люсі, – вже коли дерева танцюють, то й танок у них має бути самим що не є <i>древнім та деревним!</i> ».	“Гадаю, - подумала Люсі, - танок дерев справді повинен бути дуже і дуже <i>сільським.</i> ”	«Я уверена, – подумала Люсі, – что танец деревьев действительно должен быть очень <i>деревенским</i> танцем».
“Apples, heigh-ho,” said Trumpkin with a rueful grin. “I must say you ancient kings and queens don't overfeed your courtiers!”	– Ох мені вже ті яблучка! – сумною посмішкою привітав дітей гном. – Мушу зауважити Вам, Ваші Стародавні Королівські Величності, що ви не дуже то й дбаєте про харчування своїх підданих!	- Яблучка, гей- гу! - із сумовитим усміхом проказав Трамкін. - Мушу сказати, що ви, стародавні королі та королеви, не переговорюєте своїх підданих!	– Яблуки, хей-хо, – сказав Трам с печальною усмішкою. – Я должен заметить вам, древние короли и королевы, что вы не слишком хорошо кормите своих подданных!
“But don't you yet see who we are?” shouted Lucy. “You are stupid.”	– А ми хто, по- вашому? – напала на Тиквіка Люсі, – <i>зайчики- побігайчики? Чи кислиці на осиці? Чи петрушка з будяком?</i> Послухайте, а може у вас і справді розум велетня?!	- Невже ви не розумієте, хто ми? - закри- чала Люсі. - Ви дурень.	– Разве ты не видишь, что мы здесь, – воскликнула Люсі, – Ты просто глуп.
“But, lad,” said Trumpkin, “these swords are sharp”.	«Ой, хлопці- хлопці, – по- батьківські зітхнув він, - вам усе ігри та	- Але ж, хлопчику, - мовив Трамкін, - ці мечі гострі.	– Парень, – сказав Трам, – мечи острые.

	цяцьки, а мечі, усе-таки, не іграшкові!».		
“By that argument,” said Nikabrik, “your Majesty will never use it until it is too late.”	– Так ми дочекаймося, що нас так <i>скрутують в ріг</i> , що вже й ніякий <i>ріг</i> не допоможе! – зауважив Нікабрік.	- Міркуючи так, - мовив Нікабрік, - Ваша Величність так і не скористається з нього, аж доки буде вже пізно.	– Рассуждая так, – возразил Никабрік, – ваше величество дождется, что будет слишком поздно.
“ <i>Crows and crockery!</i> ” muttered the Dwarf as soon as he had done so.	– <i>Стружки, тріски та гілля, нічого собі діла!</i> – тільки й пробурчав Тиквік.	- <i>Ворони та ворожбити!</i> - озирнувшись, пробурмотів гном.	– <i>Воры и вороны!</i> – пробормотал гном, обернувшись.
“Eh?” said Trumpinkin.	– Ось так <i>еники- беники!</i> – не втримав подив і Тиквік.	- Га? - зацікавився Трамкін.	– Что это значит? – спросил Трам.
“I ought to have my head smacked for bringing us this way at all,” said Peter.	– Мені просто треба відірвати голову! – схопився за голову Пітер. – Відірвати за те, що потягнув вас цією дорогою!	- Мене слід було б добряче стукнути по голові за те, що я повів вас цією дорогою, - сказав Пітер.	– Я должно быть совсем потерял голову, когда повел вас этим путем, – сказал Питер.
“It's all the same thing,” said Nikabrik.	– А це все одно, <i>шарабан- барабан!</i> - торжествуючи, проголосив Нікабрік.	- Однаково, - сказав Нікабрік.	– Ну, это безразлично, – сказал Никабрік.
“No, let me do it. It will be more of a sucks for him if I win, and less of a let-down for us all if I fail.”	Давай вже краще я. Адже коли я утру цьому гному носа, то йому буде прикріше вдвічі, ну, а якщо він візьме наді мною гору, то хоч	- Ні, дозволь мені зробити це. Якщо виграю я - тим відчутнішим буде його провал. Якщо ж я програю, наша поразка	«Нет, позволь мне. Ему будет куда обидней, если выиграю я, а если я буду побежден, для нас урона будет меньше».

	менше буде безчестя на наші королівські голови!».	не стане настільки болючою.	
“Oh, <i>well done</i> , Su, “ shouted the other children.	– Відмінно, Сьюзан! Прямо в яблучко!	- Чудова робота, Сью! - загукали діти.	– Отлично, Сью, – закричали дети.
“Pah!” said Nikabrik. “A renegade Dwarf. A half-and-halfer! Shall I pass my sword through its throat?”	– Тьху-ти! – тільки й сплюнув Нікабрік. – Гном-відступник. Навіть і не гном, а такий собі людогном. Не варто з ним і возитися, краще одразу – чик-чичирк... - він виразно провів пальцем по шиї.	- Тьху! - сказав Нікабрік. - Гном-зрадник. <i>Ні риба ні м'ясо!</i> Прощтрикнути йому горло мечем?	– Фу, – фыркнул Никабрік, – гном-изменник. <i>Ни то, ни се, серединка на половинку.</i> Вонзить мой меч ему в горло?
“She always is <i>a wet blanket</i> .”	– Не зважай, Пітере, - заспокоїв його Едмунд. – Сью – вона як <i>те мокре рядно, завжди ладна загасити запал!</i>	- Ет, не зважай на неї, - сказав Едмунд. - Вічно вона як <i>мокре рядно.</i>	– Не обращай на нее внимания, – сказал Эдмунд, – <i>она всегда была занудой.</i>
“That's a likely story,” growled Nikabrik. “You're a Telmarine and a Human, aren't you? Of course you want to go back to your own kind.”	Сміхоті – та й годі, клюква-брюква! - похмуро хрокнув Нікабрік. - Ти ж людина, та до того ж – заморець, а, значить, насамперед побіжиш до таких, як і ти!	- Яка солоденька історія, - пробурчав Нікабрік. - Ти тельмаринець і людина, чи не так? Звісно, ти хочеш повернутись до свого роду.	– Хорошенькая история, – проворчал Никабрік, – ты тельмаринец и человек, не так ли? И, конечно, ты хочешь вернуться назад к своим.
“To speak plainly,” said Nikabrik, “ <i>your wallet's empty, your eggs addled, your fish uncaught, your</i>	– Краще не обіцяти, як слово ламати! – знов накинувся на доктора	- Кажучи просто, - мовив Нікабрік, - твій гаманець порожній,	– Говоря прямо, – сказав Никабрік, – твой кошелек пуст, яйца протухли, рыба не поймана,

<i>promises broken.</i>	Нікабрік. – А тепер що: <i>горицки побито – масло витекло, тенета зопріла – пташка полетіла, у неводі дирка – рибка зникла!</i>	<i>яйця протухли, риба не- впіймана, обіцянки невиконані.</i>	<i>обещания нарушены.</i>
“ <i>Tubs and tortoiseshells!</i> ” exclaimed Trumpkin.	– <i>Щуки-раки-окунь-йорж!</i> – втрутився Тиквік.	- <i>Барила та барбариси!</i> - вигукнув Трампкін.	– <i>Чашки и черепахи!</i> – воскликнул Трам.
...“we are all waiting to cut off our own tails if our Chief must go without his. We will not bear the shame of wearing an honour which is denied to the High Mouse.”	– А тому, Ваше Величносте, що з нашого боку це буде справжніми <i>хвостовством – хизуватися хвостами</i> , коли нашому ватажку відмовлено буде в цієї честі.	- ... коли вже нашому командирові доведеться бути безхвостим, то ми також відріжемо собі хвості. Володіти честю, якої позбавлений Великий Мишак - надто значний сором для нас.	- ... мы все собираемся отрезать свои хвосты, если наш командир должен остаться без хвоста. Мы не вынесем стыда ношения чести, в которой отказано нашему главе.
“What imaginations you Animals have!” said Trumpkin, who didn't believe in such things.	<i>Якби хліб та одежа, то їв би лежа</i> , - пихнувши трубкою, зауважив Тиквік.	- Ну й уява в цих тварин! - вигукнув Трампкін, який не вірив у всі ці історії.	– Что за воображение у этих зверей! – сказал Трам, который не верил во все это.
“You badgers would have us wait till the <i>sky falls</i> and we can all <i>catch larks</i> .”	Чекаємо, чекаємо, і чого чекаємо: доки <i>рак на горі свисне</i> чи поки <i>небо на землю впаде?</i>	Ви, борсуки, ладні чекати, аж поки <i>небо не впаде</i> на нас і всі ми <i>впіймаємо облизня</i> .	– Фу! – проворчал Никабрик. – Вы, барсуки, хотите заставит нас ждать до тех пор, пока <i>рак на горе свистнет</i> .
“You make me sick, Badger,” growled Nikabrik	<i>Шарабан-барабан-шалабан-</i>	- Мене нудить від тебе, борсуче, -	– Меня тошнит от этого, барсук, – проворчал

	балабан! закипаючи, мов чайник, напустився на Трюфеліно Нікабрік.	пробурчав Нікабрік.	Нікабрік.
... <i>sea-sick</i> Dwarfs who had accepted his <i>offer of a lift</i> and were now wishing they had walked instead.	... <i>позеленілі</i> гноми, що вирішили скористатися <i>нагодою та</i> <i>прокотитися з</i> <i>вітерцем</i> , а тепер кляли ту мить, коли їм спало то на думку.	... гномів, <i>котрих нудило</i> і котрі вже жалкували, що пристали на його <i>пропозицію</i> <i>підвезти</i> , а не пішли собі пішки.	... гномов, <i>которых</i> <i>укачало как от</i> <i>морской болезни.</i>
<i>Bottles and</i> <i>battledores!</i> though, it was a near thing.”	Але налякали нас – будь здоров, <i>фініки -віники-</i> <i>йорж!</i>	<i>Пляшки та</i> <i>пелюшки!</i> Небезпека була так близько!	<i>Булки и бутылки,</i> однако же и тяжело нам пришлось.
But I suppose the upshot is that we have to keep it a prisoner for life. I'm certainly not going to let it go alive—to go back to its own kind and <i>betray us all.</i>	Ви ж і самі розумієте, що випустити його звідси не-мож- ли-во, інакше воно піде і видасть всіх нас: <i>з тельбухами,</i> <i>рогами,</i> <i>ратицями,</i> <i>хвостами і</i> <i>навіть, як це не</i> <i>сумно, - з</i> <i>бородами.</i> Значить, доведеться тримати його в полоні до кінця його днів.	Але на мій погляд, в результаті ми змушені довіку трима-ти його тут у якості в'язня. Я, безперечно, не збираюсь допускати, щоб воно повернулося до свого роду і викрило нас усіх.	Но я полагаю, что в результате нам придется держать его пленником всю жизнь. Я не позволю ему уйти живым – уйти назад к его собственному роду и <i>выдать всех</i> <i>нас.</i>
But, lobsters and lollipops!	Проте, млинці-в- часниці, голубці та дерунці...	Проте - <i>омари</i> <i>та омлету!</i> - як добре, що той сенешаль виявився	Лилии и лилипуты, мне повезло, что начальник оказался таким напыщенным

		пихатим дурнем.	глупцом.
<i>Cobbles and kettledrums!</i> " thought Trumpkin.	– <i>Козлотура-козерози!</i> – вилаявся собі під ніс Тиквік.	“ <i>Кругляки та круговерті!</i> - подумав Трампкін.	« <i>Булки и булыжники,</i> – подумал Трам.
<i>Giants and junipers!</i> It's cured! It's as good as new.”	«Не болить, слово честі, не болить! – примовляв він у повному захваті. – <i>Який я радий та щасливий, часник-щавель-із-чорносливом!</i> ».	- <i>Велетні та веретена!</i> Вона зцілена! Вона знову ніби нова!	« <i>Вереск и великаны!</i> Не болит! Как новенькая!»
There were soups that would make your mouth water to think of, and the lovely fishes called <i>pavenders</i> , and venison and peacock and <i>pies</i> , and ices and jellies and fruit and nuts, and all manner of wines and fruit drinks.	серебрянний трон		Супы, при одной мысли о которых слюнки текут. Восхитительная рыба под названием <i>таранелла</i> , оленина и жареный павлин, <i>пироги и кулебяки</i> какие угодно, мороженое и желе, фрукты и орешки, а также всевозможные вина и фруктовые напитки.
<i>Twang, twang</i> behind and <i>hiss, hiss</i> overhead came the archery of Dwarfs.	« <i>Тень-тень-тень</i> », – заспівали за спиною у Пітера луки, « <i>вжик-вжик-вжик</i> » – засвистіли над головою стріли;	“ <i>Дзень-дзень</i> ” позаду та “ <i>фіть- фіть</i> ” над головою - це лунала зброя гномів.	<i>Звяканье</i> позади и <i>свист</i> над головой – это вступили луки гномов.
We'd better take off our mail: we're going to <i>be pretty warm</i> before we're done.	І ось ще що: давайте-но познімаємо кольчуги, а то <i>спечемося як</i>	Краще зняти кольчуги: <i>нам буде надто гаряче.</i>	Лучше снять кольчуги – <i>будет достаточно жарко.</i>

	<i>раки</i>		
You two think you've done it a great kindness by not letting me kill it.	Ви, либонь, думаєте, що вчинили шляхетно, коли завадили мені його чикнути, щоб він і <i>цвірінькнути</i> не встиг.	Ви обоє думаєте, що зробили невідь-яку ласку, не дозволивши мені його вбити.	Вы двое думаете, что совершаете доброе дело, не позволяя мне убить его.

SUMMARY

The present diploma paper is dedicated to the lexical peculiarities of English-Ukrainian translation of the children's literature.

The necessity of studying the problem, connected with the translation of the English literature for children into Ukrainian or other languages, is stipulated by the fact that despite a great number of English literature for children there is a lack of domestic manuals in this field, which would give advice as to the possible ways of translation into Ukrainian and it causes significant problems while translating the English literature for children.

The object of the research consists of the cases of wordplay in English texts for children and their translations into Ukrainian.

The subject of the research involves the strategies of wordplay's reproduction from English into Ukrainian.

The aim of the research consists in the analysis of the lexical peculiarities of the English literature for children and their effect on the choice of the possible way of translation wordplay into Ukrainian. To achieve this aim it is necessary to perform the following *tasks*:

- 1) to determine the differential features of the translation of children's literature;
- 2) to choose an authentic text of the English literature for children and its Ukrainian equivalents;
- 3) to select from the English text the cases of the wordplay and their Ukrainian equivalents;
- 4) to analyze the translation strategy of the wordplay in the English literature for children;
- 5) to formulate the conclusions and to suggest recommendation for translators as to adequate translation of children's literature with regard to the perception of the wordplay.

The methods of the research were stipulated by its aims and tasks and include the following ones: theoretical analysis of the children's literature; method of comparative analysis of the original text and texts of translation; genre analysis and lexical analysis.

As the material of the research we used *The Chronicles of Narnia* by C. S. Lewis and their translations into Ukrainian made by different Ukrainian Publishing Houses.

Statements to be defended:

1. Children's literature is a fiction text which main function is not only entertaining, but also aesthetic and educational influence on the reader. While translating fiction literature, the translator acts as the creator, who reflects in his creation the artistic reality of the source text in accordance with his creative method.

2. One of the most difficult tasks for a translator during translating the texts of the series of fantasy novels by Clive Staples Lewis "The Chronicles of Narnia" is wordplay. Wordplay can be used as an implementation of the emotive or expressive function of speech, can act as a means of softening speech, can serve for a more accurate transfer of thought, for the figurative and expressive transmission of the message. Finally, the wordplay can have a figurative character – to serve as a simulation for a person whose words are transmitted by the speaker, or for a visual representation of the "speech" situation.

3. The practical part of the study is devoted to the analysis of the peculiarities of overcoming in the English-Ukrainian translation of such common types of translation challenges as wordplay and puns. At the same time, we understand translation challenges as language/linguistic formations of different levels that prevent verbal and non-verbal interlanguage communication due to objective differences in the structures and rules of the contacting languages' functioning, as well as the subjective perception of these differences by a translator, from whom significant creative efforts is required.

Theoretical value of the research lies in the fact that it offers a comprehensive comparative approach to the analysis of the translation of the wordplay in the texts of children's literature of the genre of fantasy from English to Ukrainian and Russian.

Practical value of the research is determined by the possibility of using its results in different theoretical and practical courses of translation for the students of higher educational establishments on both undergraduate and postgraduate levels.

Structure and composition of the paper are determined by its aim, tasks and methods employed. It consists of an introduction, three chapters with conclusions to each of them, general conclusion, a list of references and one supplement.

In *Chapter I* we consider the children's literature and give its basic characteristics. Here we define the notion of children's literature and its translation peculiarities.

Chapter II is dedicated to the wordplay phenomenon. In this chapter special attention is paid to the problems, arising while translating the English literature for children into Ukrainian.

Chapter III dwells on the difficulties connected with the translation of Clive Staples Lewis's series of fantasy novels "The Chronicles of Narnia" into Ukrainian and Russian, in particular, problems caused by rendering of wordplay. Here we analyze the translation adequacy of the translated texts provided by different Ukrainian and Russian Publishing Houses.

In *General conclusions* we summarize the result obtained in the course of our research.

Approbation of the diploma paper was carried out at the I All-Ukrainian scientific Internet Conference "Dialogue of Languages and Cultures in the Contemporary Educational Space" (A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University, November 17, 2017), as well as reported and discussed at the session of the Department of English Translation Theory and Practice (V. N. Karazin Kharkiv National University).